Luna en la hierba

Medio centenar de poemas japoneses
elegidos, traducidos y comentados por

Aurelio Asiain

Edición bilingüe

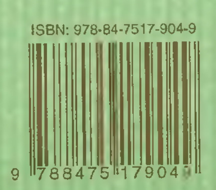


poesía Hiperión

Al medio centenar de poemas japoneses que anuncia el subtítulo de *Luna en la hierba* los acompañan otras tantas versiones a nuestra lengua que buscan ser tan fieles al espíritu como a la letra de los originales y se sostienen, al mismo tiempo, como poemas por derecho propio. Cada uno va precedido además por una nota, a veces verdadero ensayo en miniatura, que brinda un contexto, explica los criterios del traductor, ofrece al lector claves para la interpretación y se entretiene, a veces, en consideraciones laterales. El libro no es una antología: es una invitación a la poesía japonesa y una introducción, breve pero pródiga en incitaciones, al conocimiento de la cultura prodigiosa de la que son fruto.

Aurelio Asiain (México, 1960) fue secretario de redacción de la revista *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz, de 1983 a 1998; dirigió *Paréntesis* de 1999 a 2001, y pertenece al consejo editorial de *Letras Libres* desde su fundación. Entre sus libros se cuentan *República de viento* (Visor, 1991, III Premio Loewe a la Creación Joven); *Caracteres de imprenta* (El Equilibrista, 1996) y *Gendai Mekishiko shishuu* (Antología de poesía mexicana contemporánea, edición de Aurelio Asiain, Tadashi Tsuzumi y Yutaka Hosono; Dojobijutsusha, 2004). Está en vías de publicación el libro de poemas *Urdimbre* (Fondo de Cultura Económica). De 2002 a 2007 fue agregado cultural de la Embajada de México en Japón. Actualmente es profesor de la Universidad de Estudios Extranjeros de Kansai.

ISBN: 978-84-7517-904-9

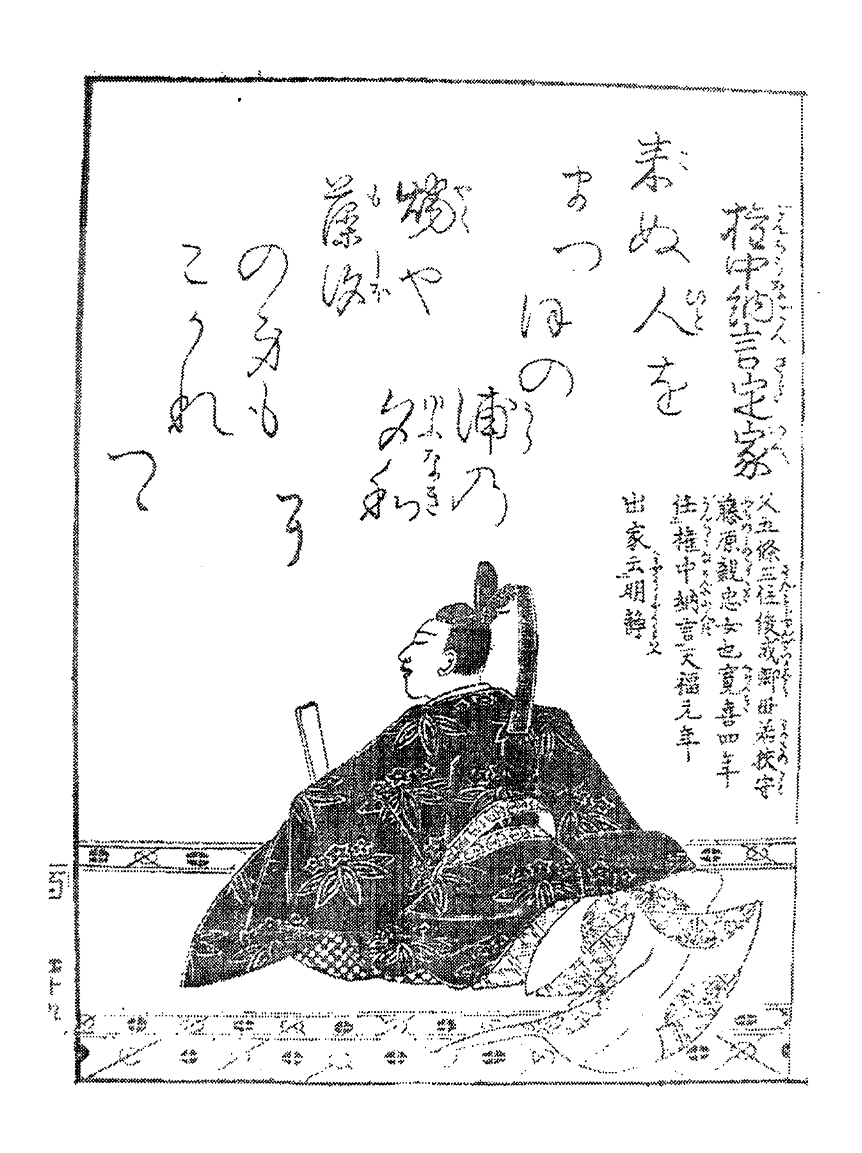


Ediciones Hiperión

poesía Hiperión, 547

AURELIO ASIAIN (ed.)

LUNA EN LA HIERBA



FUJIWARA NO TEIKA

LUNA EN LA HIERBA

Medio centenar de poemas japoneses

elegidos, traducidos y comentados por

AURELIO ASIAIN



Hiperión

poesía Hiperión
Colección dirigida por Jesús Munárriz
Diseño gráfico: Equipo 109
Cubierta: Primera página del original manuscrito
del Diario de la luna (*Meigetsuki*) de Fujiwara no Teika

Primera edición: 2007

Calle de Salustiano Olózaga, 14 • 28001 Madrid • Tfnos.: 91 577 60 15/16
ISBN: 978-84-7517-904-9 • Depósito legal: M-8564-2007
Artes Gráficas Géminis, C. B. • San Sebastián de los Reyes • Madrid

IMPRESO EN ESPAÑA · UNIÓN EUROPEA

para Orlando González Esteva
y Teresa Herrero

AVISO

En *Haku Rakuten*, pieza de *nô* que se atribuye con menguante certidumbre a Zeami, el poeta Po-Chu-I (Haku Rakuten para los japoneses) es enviado por el emperador de China a subyugar el espíritu de Japón. Apenas desembarca en la isla, se encuentra con dos rústicos pescadores que, para su sorpresa, no ignoran su nombre ni la música de sus versos y, para su maravilla, practican una forma de poesía distinta de la china pero que la supone y la transfigura. Esa forma es la *uta*: una secuencia de cinco *ku* (unidades rítmicas que en adelante llamamos con imprecisión versos), cada uno de cinco, siete, cinco, siete y siete *mora* (las llamaremos, con imprecisión, sílabas), en la que encuentran cauce las voces de las islas: no sólo las de sus hombres y mujeres, también las de las aves y los insectos y los demás seres vivos. Ante esta revelación, el famoso poeta claudica para volver por donde vino. Uno de los pescadores, transfigurado en Sumiyoshi, dios japonés de la poesía, baila, y al bailar anima con sus mangas un viento que empuja al barco de vuelta a las costas de China.

La alegoría es transparente. Cien años después de compilado el *Man'yoshû*, el vasto florilegio de la época de Nara, la escritura de poemas en chino había alcanzado tal boga en la corte Heian que las formas nativas languidecieron y la lengua se vio relegada extramuros de la página. Sobrevivió en manos de las mujeres, en el flujo de los relatos, y porque una cultura no puede vivir fuera de sí sin extinguirse.

La primera antología imperial, el *Kokin wakashû* (Colección de poemas japoneses antiguos y modernos) cumplió con creces el propósito de recobrar para la lengua nativa la voz cantante: fue una declaración de independencia cultural frente a China, en un momento culminante de la toma de conciencia y de afirmación de la identidad nacional. Sabemos entonces cuándo resucitó la *uta*, no cuándo ni cómo surgió. Esa forma tienen ya los poemas japoneses más antiguos que conocemos: las pocas canciones que recogen el *Kojiki* y el *Nihonshoki*, las dos obras de historiografía mítica del siglo VIII, y el *Man'yoshû*. Aunque en la antología es evidente la herencia simbólica y metafórica china (por ejemplo, en la preeminencia del árbol del ciruelo sobre el del cerezo), los poemas japoneses que contiene alternan casi sin excepción los versos blancos de cinco y siete sílabas. Salvo un puñado de poemas un poco más extensos, además, todos corresponden a lo que hemos llamado *uta*, canción, o *waka*, poema japonés (por oposición a *kanshi*, poema chino), y desde el siglo XIX *tanka*, poema corto (por oposición a *chôka*, poema largo, también *nagauta*). Dejando de lado los poemas en chino, Japón muy raramente practicó otra forma desde el siglo VIII hasta el siglo XV, cuando, al suprimir los dos versos finales de la estrofa, se desarrolló (el verbo es paradójico) lo que hoy llamamos *haiku*. La novedad tuvo buena fortuna, los practicantes se multiplicaron por millones y en el siglo XX el haiku cundió en Occidente, con efectos sólo comparables a los que tuvo antes el descubrimiento del *ukiyoe*, y tal vez aun mayores. Pero no dejaron de escribirse tankas, y de tankas son los libros de poesía que más se venden hoy en el mundo: los de Tawara Machi, que alcanzan cuatro o cinco millones de ejemplares.

¿Por qué no se desarrollaron más versos que los de cinco y siete sílabas, ni más formas que la del tanka? La respuesta está, en parte, en la lengua japonesa, cuyo espectro sonoro se reduce a ciento veintiséis sílabas, siempre iguales a sí mismas y que constituyen la unidad mínima de la lengua. (Las sílabas de la lengua española, que se alteran y transforman al entrar en contacto unas con otras, suman más de dos mil quinientas y se descomponen en un número reducido de fonemas.) En un territorio tan escaso no caben los versos extensos, los poemas largos resultan monótonos y la rima es contraproducente. ¿Por qué, sin embargo, hubo odas como las de Hitomaro, y luego no volvieron a intentarse? En parte, dicen, porque durante la época de Nara el sistema fonético se redujo, y las ocho vocales existentes quedaron en cinco. Pero no se entendería entonces cómo los poetas de nuestros días han logrado escribir, con buena fortuna, poemas considerablemente más extensos (aunque es cierto que sin desarrollar una métrica contemporánea). La explicación hay que buscarla no sólo en el espacio de la lengua, sino en los límites de la cultura. El tanka es seguramente una invención popular, o al menos anónima, pero su desarrollo posterior al *Man'yôshû* es obra de una cultura cortesana, ritualista y conservadora, que no entendía la invención sino como homenaje a la tradición y en la que no se ejercía la crítica sino como enérgica preceptiva. A cambio de no extenderse más allá de las treinta y un sílabas, la poesía japonesa tuvo una suerte de crecimiento interior: desplegó un complejo sistema de alusiones y sobreentendidos, extremó las contracciones sintácticas y sometió su universo simbólico a una codificación extrema, que no podía sino resolverse, al cabo, en un un manierismo.

La complejidad formal y el enrarecimiento referencial de la poesía japonesa antigua hacen pensar en la del barroco español, pero su indeterminación sintáctica y su ambivalencia semántica no aparecen entre nosotros hasta las vanguardias del siglo pasado. Algunos de sus recursos retóricos pueden parecer sorprendentemente modernos, y el lector occidental de nuestros días está sin duda mucho mejor dispuesto a sus ambigüedades y su carácter fragmentario que el de hace apenas un siglo. Al mismo tiempo, son poemas que no ejercen ni esperan del lector la clase de libertad postulada por la crítica contemporánea. Exigen otra, naturalmente, y si desde luego hemos de leerlos *littéralement et dans tous les sens* —como le dijo Rimbaud a su madre—, habrá de ser dentro de los límites que suponen el conocimiento de una tradición, la conciencia de un contexto, la obediencia a determinadas convenciones. Ante todo, precisamente, la del espacio de la lectura. Tendemos naturalmente a considerar la poesía como expresión de la intimidad, lenguaje de los sentimientos, confesión personal: *private words that I addressed to you in public*, en el verso de Eliot a su esposa. La poesía japonesa, desde el *Man'yoshû* y sobre todo desde el *Kokin wakashû*, se escribe para leerse no en público —esa dimensión no existe— sino en sociedad, *ex profeso* para cierta circunstancia, y sólo excepcionalmente expresa, por lo mismo, sentimientos personales o se atreve, sin ofensa al decoro, a referir la intimidad. Es una poesía que emplea un vocabulario estrictamente limitado para tratar unos cuantos temas y reelabora una y otra vez las mismas imágenes para dar nueva expresión a una sensibilidad colectiva. No le pidamos originalidad ni osadía moral —pero nos saldrán al paso—, porque no es lo que busca.

Las páginas que siguen no son sistemáticas; no intentan la antología ni el resumen histórico. Tampoco son anárquicas: el lector advertirá en la sucesión cronológica la recurrencia y las metamorfosis de un puñado de imágenes y motivos. No le escapará que hacia el final se acumulan poemas de Fujiwara no Teika: es que su obra anuda y desata hilos centrales de la tradición japonesa. Lo acompañan algunas de las traducciones que se han ido acumulando al margen de mis lecturas en los últimos diez años. Las versiones imitan la forma japonesa, se apegan a la cantidad silábica del original, tienen conciencia de las variaciones acentuales —que no cuentan para el oído japonés pero sí para el nuestro—, vigilan la ocurrencia de las rimas —naturales y pertinentes para nuestra tradición— e intentan seguir el orden de las palabras y las imágenes de los originales. Son criterios desde luego discutibles. Ante todo, cinco y siete sílabas no pesan lo mismo en el contexto de cada lengua. En la tradición japonesa los segmentos de siete sílabas son los más largos, y quizá habría sido más cómodo intentar una combinación de once y siete, u once y nueve. Como sea, mantener la regularidad formal era importante y el reto, atractivo; en más de un caso los poemas españoles ganarían desdeñando la servidumbre. También importaba reproducir el orden de aparición de las imágenes, esencial en casi cualquier poema de cualquier lengua; como el orden sintáctico japonés es distinto del español, ese propósito no se cumple sin violencia. Intenté, en fin, no alejarme del sentido del original, y si alguna vez la tentación me venció no dejé de indicarlo. Aclaro que decir "*el* sentido del original" es inexacto: muchos de los poemas admiten y aun reclaman varias interpretaciones simultáneas, y el traductor necesariamente privilegia algunas.

Los comentarios que acompañan a los poemas fueron surgiendo en la correspondencia con un amigo —Orlando González Esteva— entretenido en estas cosas. Quieren justificar mis decisiones, explican los criterios en que me he basado y los caprichos a que he cedido, aclaran puntos oscuros, dan a cada poema un contexto y se distraen a veces en consideraciones laterales. El texto japonés que he tenido a la vista a la hora de traducir es el de las ediciones eruditas que encabezan la bibliografía, pero el que aparece ahora impreso en el libro es una versión parcialmente modernizada, que no presentará demasiadas dificultades al lector contemporáneo.

Me hace gracia que las traducciones de poesía japonesa a nuestra lengua parezcan partir siempre de cero, como si se adentraran en tierras inexploradas. Es absurdo: lo que se ha vertido a otras lenguas occidentales, sobre todo a la inglesa, es abundante y muchas veces admirable. Salvo en tres casos, en que no las he encontrado, me he apoyado en versiones previas. Doy cuenta en la bibliografía, que no es exhaustiva, pero sí suficiente. El lector en busca de información hará bien en comenzar por las ediciones del *Kokinshû* y el *Hyakunin Isshû* publicadas por esta misma casa: tienen prólogos excelentes y versiones distintas de algunos poemas aquí incluidos. Las antologías más recomendables en otras lenguas son tal vez las de Cranston, Stevens y Watson / Sato; los estudios mejores, desde una perspectiva panorámica, los de Donald Keene.

Orlando González Esteva, Teresa Herrero, Masaru Goto, Eikichi Hayashiya, Masaru Miyoshi, Donald Keene y Jesús Munárriz leyeron el original en alguna etapa de su elaboración y me hicieron observaciones y sugerencias que a veces tomé en cuenta. Les doy las gracias.

LUNA EN LA HIERBA

Funcionario del gobierno provincial de Nara en la primera mitad del siglo VIII, el diligente Kasa no Maro cumplió entre sus encargos los de abrir un camino a través de los montes de Kiso y supervisar la construcción del Kanzeonji en Kyushu. Pero la posteridad lo recuerda por su nombre de novicio y prefiere el único de sus poemas que profesa el budismo: una parábola sobre la evanescencia de la vida cuyas sílabas han probado tener más resonancia que la campana de bronce de ese templo, la más antigua de Japón, y ser más perdurables que el edificio, reducido hoy a la décima parte de su tamaño.

En el *Genji Monogatari* y en la tercera antología imperial, *Shûishû*, hay una versión con dicciones contemporáneas de los versos tercero y cuarto y, en lugar de la nada final, una ola blanca en el quinto (*ato no shiranami*) que parece un exceso y una pérdida. Pero quién sabe. Dicen que un amanecer el monje Genshin (942-1017) veía desde el templo Eshin cómo remolcaban unas barcas a la orilla del lago Biwa cuando uno a su lado susurró el poema. La emoción lo embargó, le reveló que la poesía, a la que siempre había desdeñado, podía ser una vía a la contemplación y lo incitó a la escritura de poemas.

Mil años después de Sami Manzei, el monje Ryôkan (1758-1831) repite la pregunta inicial y se responde:

Como el vacío
del eco de los montes
que resuena en el cielo.

Para ser precisos, en Manzei *kogiinishi fune* es "la barca que sale remando". No está mal que en español el último verso pueda referirse al alba, a la barca o a la estela.

世(よ)の中(なか)を
何(なに)に譬(たと)へむ
朝開(あさびら)き
漕(こ)ぎ去(い)にし船(ふね)の
跡(あと)なきごとし

沙弥満誓

¿Que cómo es
la vida en este mundo?
Como la estela
de una barca en el alba
de la que nada queda.

Sami Manzei

yo no naka wo
nani ni tatohemu
asabiraki
kogiünishi fune no
ato naki gotoshi

El *Man'yoshû* recoge canciones de los *sakimori*: los soldados que a mediados del siglo VII empezaron a ser reclutados, sobre todo en las provincias del este, para servir como "guardianes de los cabos" en el norte de Kyushu, en prevención de las amenazas chinas y coreanas. Ôtomo no Yakamochi las recopiló en 755, cuando estuvo adscrito como funcionario militar al puerto de Naniwa, en lo que hoy es Osaka y en donde se reunían y embarcaban los conscriptos. Muchos de esos poemas son expresiones de añoranza y en sus acentos descansa en alguna medida la reputación del *Man'yoshû* como expresión del alma popular, aunque es dable imaginar la mano del editor cortesano en la versión final de los textos, todos en estricta forma de tanka. No son anónimos. El *sakimori* Wakayamabe no Mimaro provenía de Aratama y estaba al servicio del secretario Yakamochi.

La palabra *itaku* califica un amor muy intenso y que tal vez la terminología contemporánea llamaría dependiente. Una interpretación habitual entiende que se trata del espíritu de la esposa, y la más extremosa, que ha muerto; prefiero que el encantamiento del esposo sea el de todo enamorado, poseído a tal grado que al saciar la sed alimenta el deseo y en lugar de su reflejo ve el rostro de la amada.

Advierto que la versión española dice "rostro" donde el original *kago* (forma antigua de *kage*): sombra, reflejo, imagen. Noto también que, aunque versiones y comentarios coinciden en que se refiere a la imagen de la mujer, el original es menos claro y el verso podría traducirse, por ejemplo, como "Veo el reflejo..." Lo que no traicionaría el sentido de esta visión contraria a la de Narciso. La poesía japonesa, desde los primeros siglos, bebe realidad en aguas reflexivas.

Así es mi esposa:
su amor siempre me alcanza.
Veo su rostro
en el agua que bebo,
y no puedo olvidarla.

Wakayamabe no Mimaro

我が妻は
いたく恋ひらし
飲む水に
影さへ見えて
よに忘られず

若倭部身麻呂

waga tſuma wa
itaku kohi raſhi
nomu mizu ni
kago ſahe miete
yo ni waſurarezu

Abe no Nakamaro (698–770) fue enviado como estudiante a China por la corte de Nara con la misión diplomática de 717. Entre sus compañeros de misión estaba el aristócrata Kibi no Makibi, que a su vuelta alcanzaría la posición de Ministro de la Derecha y mucho después la reputación inmerecida de haber llevado a Japón el juego del *go*, la música de la *biwa*, el arte del bordado y los secretos del calendario. También, con menos disputa, se le atribuye la invención de la escritura *katakana*. Nakamaro, en cambio, ascendió en la corte del emperador Hsuang Tsung, ganó la amistad y el respeto de Li Po y Wang Wei, fue Gobernador General de la provincia de Annan (hoy Viet Nam), pero nunca volvió a Japón. Estuvo a punto de hacerlo en 751, sumándose a la misión en tornaviaje de Fujiwara no Kiyokawa; una tormenta desvió la nave a la costa de Annan. Se dice que en el banquete de despedida que le ofrecieron en Mingzhou escribió el único tanka suyo que se conserva, el más antiguo fechable en el *Kokin wakashû*. Las frases "*ama no hara furisake mireba*" y "*kasuga naru mikasa no yama*" aparecen en el *Manyôshû*. Al santuario de Kásuga, en el monte Mikasa de Nara, acudían en el siglo VIII los diplomáticos a orar por una navegación segura. Es el santuario tutelar de la familia Fujiwara.

A Arthur Waley le pareció más probable que Nakamaro hubiera escrito en chino un original del que sólo conoceríamos una versión posterior. Masaharu Hasegawa advierte que el poema, aunque de la época del *Manyôshû*, fue recogido sólo en el *Kokin wakashû*, y deduce que no es de Nakamaro. Lo mismo opina el especialista en literatura china Tamaki Ogawa. Porque lo recogió Fujiwara no Teika en el *Hyakunin Isshu*, abundan las ilustraciones de la escena.

天の原
ふりさけ見れば
春日なる
三笠の山に
出でし月かも

阿倍仲麻呂

Mi vista abarca
la celeste llanura:
¡la misma luna
que vi salir en Kásuga,
tras el monte Mikasa!

Abe no Nakamaro

ama no hara
furisake mireba
kasuga naru
mikasa no yama ni
ideshi tsuki kamo

Salvo porque *asa* significa "mañana" y no "alba", e implica así una realidad menos efímera, la traducción es prácticamente literal. También es casi lineal, y cada verso español ocupa el lugar del *ku* original. En una y otra lengua el río está en el centro, fluyendo entre la mañana del poeta y la del barquero, no separándolas sino uniéndolas. En español el gerundio se subordina al que oye como al que canta, de modo que el yaciente remonta el río con la voz que lo alcanza en la distancia.

Es tentador y es fácil llevar la barca de Yakamochi hasta la de Manzei. Lo haremos por oposición: aquella navega hacia la disolución y esta la gobierna un barquero que llama al yaciente a una vida que está en otra parte. Yakamochi anotó la visión el día veinticinco del tercer mes de 750, en los años en que se desempeñaba como gobernador de Etchû, una provincia muy alejada al norte de Nara en la que se sintió aislado y donde, según sus propias palabras para combatir la melancolía, escribió algunos de sus mejores poemas. Dicen que tenía su casa en la ribera este del Imizu.

No fue el exilio final de Yakamochi. Era Gobernador de la remota provincia de Inaba cuando dijo en un banquete, el día de Año Nuevo de 759, el último poema fechado en el *Man'yoshû*, también último suyo conocido. Tenía cuarenta y dos años y viviría veintiséis más, entregado seguramente a las tareas burocráticas.

Es año nuevo,
llega la primavera:
como la nieve
que cae hoy se acumulen
las dichas y los bienes.

朝床に　聞けば遥けし　射水川　朝漕ぎしつつ　唄ふ舟人

大伴家持

En cama, al alba,
escucho en la distancia,
el río Imizu
remontando en el alba,
un barquero que canta.

Ôtomo no Yakamochi

asatoko ni
kikeba harukeshi
imizugaha
asa kogishitsutsu
utahu funabito

Colección de las diez mil hojas, o *de las diez mil generaciones*, son las dos posibles traducciones del título *Man'yôshû*. El libro, que se leerá mientras las generaciones se sucedan, incluye entre 4516 y 4540 poemas, según la edición. Más de una décima parte de esa suma, los comentarios en prosa y algunas composiciones en chino son de Ôtomo no Yakamochi, seguramente también el principal compilador. De ese *corpus* personal quizá la pieza más apreciada por la sensibilidad moderna sea una que curiosamente no fue bien leída, según explica Makoto Ooka, hasta que el poeta Utsubo Kubota (1877-1967) reparó en ella; pero tiene virtudes que uno pensaría eternas.

No hace falta saber japonés y ayuda el oído español para percibir el aleteo de las aliteraciones en la primera mitad del poema: un paisaje fonético en cuyo centro se despliegan las dos alas de *haruhi ni hibari* (alondra en el día de primavera), y que contrasta con las oclusivas que se acumulan al principio de la segunda mitad (*k*o*k*oro *k*anashi) para disolverse en el silbido final (*sh*). El contraste sonoro corresponde al semántico: la primera mitad es abierta, luminosa, aérea; la segunda, cerrada, oscura, susurrante. Los primeros tres versos alzan la vista al cielo; los dos finales son cabizbajos y meditabundos.

Esas oposiciones apuntalan la correspondencia entre el ave sola en la vastedad y el corazón sumido en pensamientos. (La traducción francesa de Yves-Marie Alloux me reveló ese contraste y la tentación difícil de traducir como "sumido" lo que literalmente dice "solo".) Traduzco *kokoro* como *corazón*, pero es mucho más: espíritu y cuerpo.

La transparencia reflexiva de este poema vertical preludia paradójicamente, en su simetría arquitectónica, las espirales especulares en que se abismarían los siglos por venir.

うらうらに
照れる春日に
雲雀上がり
心悲しも
独いし思へば

大伴家持

En la serena
luz de la primavera
sube una alondra.
El corazón, qué triste,
solo en sus pensamientos.

Ôtomo no Yakamochi

uraura ni
tereru haruhi ni
hibari agari
kokoro kanashi mo
hitoishi omoheba

En *Sekidera Komachi*, reputada la pieza más elevada y difícil de representar del repertorio *noh*, el sacerdote de Sekidera visita a una ermitaña vecina del templo, de la que ha oído decir que es versada en poesía. Cierto poema surge en la conversación:

Hierba, me arranca
la desdicha. Yo floto
ya sin raíces.
¡Siguiera al remolino
si me hiciese una seña! (Trad. Octavio Paz)

La anciana recuerda entonces que lo escribió para rechazar la invitación del poeta Fun'ya no Yasuhide a visitar la provincia de Mikawa, de la que había sido nombrado gobernador, y se revela así como la propia Ono no Komachi. Muy poco más sabemos de Yasuhide, uno de los Seis Poetas Inmortales, que se llaman así desde que Ki no Tsurayuki los nombra en el prefacio al *Kokin wakashû*.

La tercera línea dice *watatsu umi* en la edición de Shin Nihon Koten Bungaku Taikei cuya lección sigo, pero el metro dicta *watatsumi*. En la palabra operan tres sentidos al menos: el dios del mar, el mar mismo y la recolección de algodón (*wata* es algodón). Lectores a los que he interrogado tienen presente la noción de blancura. El final debería ser, literalmente, "a la flor/ de las olas del mar/ no le llega el otoño"; me tomo pues una pequeña libertad, sancionada por el uso.

La oposición del color cambiante a una blancura siempre igual a sí misma es paradójica, pues ese *siempre* es el de la efímera espuma. No hay otra eternidad que la del instante y solamente *lo fugitivo permanece y dura*.

草(くさ)も木(き)も
色(いろ)かはれども
わたつみの
浪(なみ)の花(はな)にぞ
秋(あき)なかりける

文屋康秀

Cambia el color
de la hierba y los árboles,
pero la flor
de las olas del mar
no conoce el otoño.

Fun'ya no Yasuhide

kusa mo ki mo
iro kawaredomo
watatsumi no
nami no hana ni zo
aki nakarikeru

Única mujer entre los Seis Inmortales de Ki no Tsurayuki, Ono no Komachi (s. IX) es menos célebre por su obra que por su leyenda y la vasta literatura que, de Zeami a Mishima, evoca su belleza y la desolación de su vejez. Pero esa leyenda es quizá, al mismo tiempo, fruto del puñado de intensos poemas suyos que se conservan (junto a una suma mucho mayor de apócrifos y de atribución dudosa). Entre los genuinos es naturalmente popular el que divulga el *Hyakunin isshu*, y que traduzco aquí con tal vez excesiva libertad:

Desvanecido
el color de las flores,
ay, vanamente,
envejecida, miro
la lluvia interminable.

La flor ajada es, en ese caso, la belleza de la mujer; en el poema que aquí nos interesa es una flor interior: el amor de un hombre (valdría decir: un *hombre de mundo*), que se pierde en el olvido y la infidelidad. Hay más eternidad en las flores de Yasuhide.

Desde el siglo XII, intermitente e interminablemente, discuten los estudiosos si la primera línea ha de leerse *iro miede* o *iro miete*, que dice justamente lo contrario, o si ambos sentidos han de tenerse en cuenta simultáneamente. La segunda lección dan Arai y Kojima, cuya edición del *Kokin wakashû* sigo; poéticamente cabe decidir por la primera, como he hecho, con el ilustrador anónimo del juego de *Sanjurokasen karuta* (Baraja de los Treinta y Seis Poetas Inmortales), de la época de Edo, y Hokusai, en la serie impresa por Ezakiya Kichibei hacia 1810.

Se desvanece
un color sin ser visto:
el de la flor
que guarda el corazón
de los hombres del mundo.

Ono no Komachi

色見えで　うつろふ物は　世の中の　人の心の　花にぞ有りける

小野小町

iro miede
utsurohu mono wa
yo no naka no
hito no kokoro no
hana ni zo arikeru

Henjô (816–890), Yoshimine no Munesada para el siglo, fue nieto del emperador Kanmu e hijo del príncipe Yasuyo y sirvió al emperador Ninmyou, a cuya muerte tomó los votos para alcanzar, en 885, a la vuelta de sólo cinco años, el rango de *sojo*, equivalente al de arzobispo. Se cuenta entre los Seis Inmortales de Ki no Tsurayuki y los Treinta y Seis Inmortales de Fujiwara no Kinto. En el segundo rango lo acompaña su hijo Sosei, también eclesiástico. Los dos fueron antologados por Teika en el *Hyakunin isshu* y en el *Kindai shûka*.

En el *Shinkokin wakashû*, donde abre la sección de plantos, este poema está precedido de una nota que advierte: "tema desconocido"; otra en el *Henjôshû* aclara: "Advirtiendo la evanescencia de la vida".

Los dos versos finales de la versión, que corresponden a los dos iniciales del original, podrían rendir no menos literalmente "origen" donde dice "raíces" y "final" donde "ápices". Hay que tener en cuenta esa oposición, que se cruza y complementa con la que hay entre el rocío (que surge) y la gota (que cae), de manera que están puestos en paralelo "lo que termina en el principio y lo que comienza en el final". Irónica geometría verbal: palabras en equilibrio, mundo en vilo. Pero lo atractivo está en la nitidez de las imágenes que nos revelan, en cosas concretas, un mundo evanescente.

El tercer verso español corresponde al cuarto del japonés pero no sé si el gongorino "precipitante" traduzca exactamente *okure sakidatsu*; *okure*: derrota, cesión, falla; *sakidatsu*: adelantarse, preceder. El original dice: "este mundo en que la caída se apresura". No en el sentido cristiano, por supuesto, pero esa caída es la muerte. El rocío y las gotas caen antes que las hojas.

¿Son una imagen
de la vida en el mundo
precipitante,
la gota en las raíces,
el rocío en los ápices?

Sojô Henjô

末の露
もとのしづくや
世の中の
をくれ先立つ
ためしなるらむ

僧正遍昭

sue no tsuyu
moto no shidzuku ya
yo no naka no
okure sakidatsu
tameshi naru ramu

En la imaginación poética europea el más allá del orden civilizado se encuentra en la *selva selvaggia* dantesca. En la poesía clásica japonesa, que no imagina la selva, la oscuridad está en lo hondo del monte. *Oku* es "interior", "profundo", pero también "remoto", e implica espiritualidad y secreto. Por una elocuente paradoja, que se observa en el título del *Oku no hosomichi* de Matsuo Bashô, en ese mundo salir es internarse.

En la segunda línea, *fumiwake* quiere decir literalmente "andando entre"; pero gramaticalmente es imposible decidir si el sujeto es el animal o quien lo escucha. Esa ambigüedad, que muchos comentaristas llaman "dificultad interpretativa" y ha propiciado debates incesantes a lo largo de siglos, refuerza la identificación entre la brama del ciervo y el deseo del que lo escucha; entre el dolor del ansia insatisfecha y la melancolía del tiempo inasible. La indefinición del lenguaje expresa la oscuridad de la naturaleza que resuena en el hombre.

Los traductores de poesía japonesa son dados a explicar lo implícito y hay quien cambia las siete sílabas de *naku shika no koe* en *the stag that calls for his mate*. Hay también quien arguye que "*a walk in the mountains is less characteristic of aristocratic life than listening to the call of the stag from a (more comfortable) distance*". Es, evidentemente, confundir al hablante con el autor del poema. Y, puestos a discernir la ambigüedad, no estaría de más tener en cuenta que la idea del itinerario súbitamente suspendido por una revelación, lo mismo que la oposición entre el movimiento inconsciente y la inmovilidad de la iluminación, son típicas de la poesía japonesa antigua.

Nada sabemos de Sarumaru salvo este poema y que, según la nota precedente en el *Kokin wakashû*, lo presentó en un certamen poético en casa del Príncipe Koresada, en 893.

奥山に　紅葉踏み分け　鳴く鹿の　声きく時ぞ　秋は悲しき

猿丸大夫

Honda montaña,
entre hojas carmesíes.
Cuando se oye
la voz del ciervo en brama
el otoño es más triste.

Sarumaru Dayu

okuyama ni
momidzi fumiwake
naku shika no
koe kiku toki zo
aki wa kanashiki

Vástago de una familia de letrados *sine nobilitate*, Sugawara no Michizane (845–903) fue elevado excepcionalmente por el Emperador Retirado Uda al rango de Ministro de la Derecha, segundo en importancia en la burocracia imperial. Cayó en desgracia a las pocas semanas, enredado en una trama de envidias cortesanas, ambiciones políticas y rencores académicos. Removido del cargo, fue nombrado Gobernador General Supernumerario de Dazaifu, es decir enviado al exilio bajo arresto domiciliario. Murió dos años después, sin haber sido exculpado. En el curso de las décadas siguientes se atribuyeron a su espíritu agraviado las desgracias de sus enemigos; fue exculpado de todos los cargos, deificado y elevado a santo patrón de estudiosos y literatos. Se le consagran dos templos principales: el Dazaifu Tenmangû de Kyushu y el Kitano de Kioto, y miles de secundarios en que se le rinde culto en todo el país con el nombre de Tenjin y donde cada año quienes aspiran a entrar en la universidad acuden a hacer votos.

Aunque la mayor parte de la obra poética de Michizane está en chino, son naturalmente más populares sus pocos waka. Se dice que el de la página siguiente lo escribió al partir al exilio, y que se dirige al ciruelo de su jardín. Más literalmente dice: "Cuando sople el viento del este, envíame tu aroma, flor del ciruelo. Y aunque no tengas dueño, no olvides la primavera." Entre las muchas leyendas que murmuran la vida de Michizane una quiere que el ciruelo, conmovido, haya volado hasta Dazaifu para plantarse en casa del letrado y consolar su infortunio. Hay otra que, como reclamando la atención del poeta a su nación, planta al lado del ciruelo un cerezo y le atribuye al poeta los versos del caso, seguramente apócrifos. Otra más habla de un pino y, claro, de otro poema.

東風吹かば
匂いおこせよ
梅の花
主人なしとて
春を忘るな

菅原道真

Manda tu aroma
con el viento del este,
flor del ciruelo,
y aunque no tengas dueño,
piensa en la primavera.

Sugawara no Michizane

kochi fukaba
nioi okose yo
ume no hana
aruji nashi tote
haru wo wasuru na

En 898, un año después de haber abdicado (con el propósito, a la postre fallido, de ejercer el poder tras bambalinas), el Emperador Uda emprendió una excursión de doce días, entretenidos en la caza menor, por las provincias al sur de la capital. En cierto punto se unió a la comitiva el monje Sosei y la corte, en la que figuraban media docena de poetas, no pudo sino entregarse a la composición de poemas, con tan buena fortuna que trece de los escritos figuran en las antologías imperiales y un par más en otras colecciones. Porque lo repite el *Hyakunin isshu*, este es quizá el más popular de Michizane. Pero su gracia, como la de muchas de las piezas elegidas por Teika, alienta en asociaciones verbales intraducibles.

La expresión *kono tabi* quiere decir sencillamente "esta vez" pero puede leerse como "este viaje". La interpretación habitual entiende que el poeta se refiere a la excursión que ha hecho, y que le ha impedido preparar las cintas coloridas de papel (*nusa*) que se ofrendan en los templos shinto. Es una explicación contradictoria, porque según la nota que lo precede en el *Kokin wakashû* y la relación pormenorizada del viaje que escribió el propio Michizane, el poema está escrito precisamente frente al Tamuke Yama (literalmente, monte de la mano extendida, es decir: monte de las ofrendas). No, dicen algunos comentaristas, el que actualmente se conoce con ese nombre sino otro igualmente cerca de Nara; o, según otros, cualquier monte en que se hicieran ofrendas.

He traducido literalmente los dos versos finales, sin hacer explícita la interpretación habitual: que el paisaje otoñal cumple el papel de la ofrenda no entregada. La asociación entre la trama colorida del follaje otoñal y las cintas votivas es lo único explícito en el poema, y no hay para qué ir más allá.

このたびは
幣(ぬさ)もとりあへず
手向山(たむけやま)
紅葉(もみぢ)の錦(にしき)
神(かみ)のまにまに

菅原道真

Vueltas y vueltas:
no llevé cinta al Monte
de las Ofrendas.
Brocado de arces rojos
por divina manera.

Sugawara no Michizane

kono tabi wa
nusa mo toriabezu
tamukeyama
momidzi no nishiki
kami no mani mani

Ki no Tomonori (¿850–906?) murió hacia 906, antes de ver completado el *Kokin wakashû*, en cuya compilación colaboró con su primo Tsurayuki y para el que escribió el prólogo chino. La antología incluye cuarenta y seis de sus poemas (veinte más hay en las siguientes antologías imperiales) y el tanka en elogio fúnebre que le dedicó Tsurayuki.

Los editores del *Kokin wakashû* privilegiaron para siempre la flor del cerezo sobre la del ciruelo, herencia de China. Una interpretación política identifica la tranquilidad del cielo, en este poema, con la del reino. Está de más: pocos sentimientos hay tan japoneses como el íntimo desgarramiento que produce, en la serena claridad intemporal, la visión de unos pétalos llevados por el viento: delicada belleza y aviso de mortales. El original dice: *shizu kokoro naku*: corazón intranquilo, y puede ser el del espectador o el de las flores.

La primera palabra del poema es uno de esos epítetos llamados *makura kotoba*: literalmente, una palabra–almohada, en la que las siguientes descansan la cabeza —se diría que para soñar pues, repiten los especialistas, muchas *makura kotoba* no tienen un sentido precisable y cumplen más bien la función de crear una atmósfera particular. Habría que discutirlo con detenimiento, pero es cierto que en este caso no hay consenso sobre el significado preciso de la *makura kotoba* inicial, *hisakata*. Según algunos, se compone de *hi* (sol), *sasu* (brillar), *kata* (lado); pero "radiante" y adjetivos similares serían redundantes en la traducción. El sentido más inmediato para un hablante moderno es el que aparece en *hisakataburi* (mucho tiempo), y en la expresión común *hisashiburi* (hace mucho tiempo). Según Aston, según Hearn, el sentido literal es "*long–hard*, in the sense of *long–enduring*".

久方の
光のどけき
春の日に
静心無く
花の散るらむ

紀友則

En la impasible
claridad de este día
de primavera,
¿por qué sueltan las flores
sus pétalos inquietas?

Ki no Tomonori

hisakata no
hikari nodokeki
haru no hi ni
shidzu kokoro naku
hana no chiruramu

Yoshimine Harutoshi (844?–909?) debió tomar los votos en obediencia a su padre, el arzobispo Henjô, pero no desatendió su vocación y es, después de los compiladores, el poeta más representado en el *Kokin wakashû*. Es sin duda uno de los más inconfundibles, y tal vez a los que más recuerden sus poemas sea precisamente a los de Henjô. Tambien es uno de los más gratos al traductor, pues apela menos a los juegos de palabras que al reflejo de las imágenes y las tersas sonoridades.

La conjunción de sauces y cerezos, habitual sin duda para el observador primaveral japonés, no me parece que lo haya sido para la poesía clásica (aunque los dos árboles aparecen juntos en más de una escena del *Genji*), y tampoco era común que los rosas y blancos evocaran la imagen de un brocado, más bien asimilada a los ocres y oros sangrientos del otoño encendido. McCullough notó que la perspectiva del que se acerca a la ciudad desde las montañas se opone a la más recurrente del que contempla el brocado otoñal en los montes.

Como el que comentamos, algunos de los poemas más encantadores de Sosei practican con gracia el estilo *mitate* (la "confusión elegante de los sentidos") aprendido en los chinos. Por ejemplo:

¿Ya es primavera
y con flores confunde
la nieve blanca
sobre la rama seca
el ruiseñor que canta?

(Quisquilla: en el original, la primera línea dice precisamente "Porque ya es primavera".)

見渡せば
柳桜を
こきまぜて
都ぞ春の
錦なりける

Sauces, cerezos,
donde la vista llega
entretejidos:
la ciudad, en brocado
primaveral resuelta.

Sosei

miwataseba
yanagi sakura wo
kokimazete
miyako zo haru no
nishiki narikeru

素性

Es natural que Fujiwara no Teika, que tanto apreciaba las imágenes de la blancura, incluyera en seis distintas antologías esta visión sutil en que la nieve se asimila a la luz de la luna. Es un poema de estilo *mitate*: la "confusión elegante" de la percepción aprendida en la poesía china de las Seis Dinastías y cultivada fructíferamente por la corte japonesa. La escena es de invierno, pero la mención del pueblo de Yoshino evoca inevitablemente la nieve de primavera: los cerezos que allí florecen por miles desde que en el siglo VII los plantó para la leyenda, y para atracción de estetas y turistas, el santo asceta montañés En no Gyouja. La blancura de los pétalos aludidos es fantasmal como la luz de la luna e idealmente más pura.

La conjunción de los tres elementos —nieve, luna, flores de cerezo— es emblemática del espíritu japonés. Los caracteres que los representan (cada uno de los cuales se pronuncia *yuki*, *tsuki*, *hana*) forman la palabra 雪月花, *setsugekka*, que nombra una larga tradición poética y pictórica cuyo origen son unos versos de Po-Chu-I, el poeta chino más influyente en la poesía japonesa clásica, o más bien el haiku que lo traduce: 雪月花の時最も君を憶ふ ("Veo la nieve,/ la luna, los cerezos,/ y pienso en ti").

La visión de Korenori (uno de los Treinta y Seis Inmortales, del que sabemos poco) es simbólicamente, a la luz de una larga tradición posterior, la del espíritu de Japón; pero el poema señala en primera instancia algo mucho más leve: la inmateria de la luz auroral.

La suma de *asaborake*, alba de otoño o invierno; *ariake*, alba con luna visible, y *tsuki*, luna, no pasa bien a nuestra lengua. La palabra japonesa *shirayuki* es específica; en castellano, "nieve blanca" sería redundante.

朝(あさ)ぼらけ
有明(ありあけ)の月(つき)と
見(み)るまでに
吉野(よしの)の里(さと)に
降(ふ)れる白雪(しらゆき)

坂上是則

Luna del alba
al resplandor primero
me parecía:
el pueblo de Yoshino,
nieve recién caída.

Sakanoue no Korenori

asaborake
ariake no tsuki to
miru made ni
yoshino no sato ni
fureru shirayuki

Es probable que Fujiwara no Teika haya integrado la serie luego conocida como *Hyakunin isshu* para decorar las puertas corredizas de su villa en Ogura, pero esos *Cien poemas de cien poetas* que todos los japoneses conocen y muchos saben de memoria deben su popularidad sobre todo a las *uta karuta* (cartas de poemas) con que se juega tradicionalmente el día de Año Nuevo. Dos jugadores, sentados uno frente al otro y divididos por un centenar de cartas dispuestas en el suelo, atienden al lector que va recitando los primeros tres versos de cada uno de los poemas cuya segunda mitad está escrita en las cartas, y se apresuran a capturar las correspondientes. Por supuesto, ni el que lee en voz alta ni la cuadrícula de cartas en el *tatami* respetan la secuencia de la antología, que —tiende a olvidarse— no obedece sólo al orden cronológico y apela además a las afinidades y contrastes entre poemas contiguos o equidistantes a la vez que a la arquitectura general de la obra y, en fin, a un discurso histórico político.

Así en este caso. Fujiwara no Sadakata (873-932) ocupó el cargo de Ministro de la Derecha, como Michizane, a quien sigue inmediatamente en el *Hyakunin isshu*. Los poemas de ambos giran en torno al nombre de un monte, que alude a las ideas de meta y destino, y se refieren a su incumplimiento. *Ausaka* (que se pronunciaba Osaka, pero era la ciudad actual) quiere decir "cuesta del encuentro" (*saka*: cuesta). Hay otros dobles sentidos: *sanekazura* es una trepadora perenne (*kadsura japonica* o *uvaria japonica*) pero *sane* significa "ven a dormir", y en japonés moderno equivale a "almohada". *Kuru*, finalmente, puede leerse como "llegar" o "acercarse" o como "devanar" u "ovillar". La nota que precede al poema en el *Gosen wakashû* dice: "Enviado a casa de una mujer".

名にし負はゞ
逢坂山の
さねかづら
人に知られで
来るよしもがな

藤原定方

Viñas del sueño
del Monte de la Cita:
fiel a esos nombres,
sin que nadie se entere
habría que acercarse.

Fujiwara no Sadakata

na ni shi owaba
afusakayama no
sanekadzura
hito ni shirarede
kuru yoshi mo gana

Es fama que en un extremo jardín de Kioto, el del Saihoji, se pueden ver más de ciento veinte especies de musgo. Esa cantidad es meramente un dato para el visitante que, si advierte la variedad, apenas puede discernirla en los nombres de dos o tres colores. La poesía japonesa, en esos jardines y en los verbales, no es colorista sino matizada y meditabunda. Arte de la lentitud, se demora en los detalles para abismarse en el infinito.

Así esta observación de Muneyuki (¿? —939), autor de muchos versos en correspondencia con Tsurayuki y uno de los Treinta y Seis Inmortales de Kinto. Una pieza memorable del *Hyakunin isshu* es de este miembro del clan Minamoto:

Cuánto más sola
en invierno la aldea
de la montaña:
las almas, como hierbas,
se dirían ajadas.

Traducción más literal del que nos ocupa: "También le llega/ al verdor de los pinos/ la primavera:/ ahora se han teñido/ de un color más intenso". "Teñir" (ropas, por ejemplo) es el sentido original de *hitoshio*, "aún más, especialmente".

Las reiteraciones, que surgieron espontáneamente en la versión española, no están en el original, pero creo que tampoco lo traicionan: el asunto del poema es la repetición que es renovación. Si aun lo que perdura se renueva y lo que permanece cambia, lo idéntico es distinto de sí mismo. Hay una diferencia, claro. En el poema de Muneyuki, el color es más intenso; en la traducción es más esencial.

Siempre son verdes
los pinos,
pero llega
la primavera
y el color de los pinos
es un poco más verde.

Minamoto no Muneyuki

toki wa naru
matsu no midori mo
haru kureba
ima hitoshiho no
iro masarikeri

ときはなる
松(まつ)のみどりも
春(はる)くれば
今(いま)ひとしほの
色(いろ)まさりけり

源宗于

Ki no Tsurayuki (ca. 872–945) fue decisivo en la historia de la literatura japonesa. Principal compilador y editor del *Kokin wakashû*, que fijó para la época Heian los límites del gusto poético, y redactor de su influyente prefacio japonés —primer ejercicio de crítica literaria de la lengua—, fue también autor del *Tosa Nikki* y uno de los responsables de que la literatura japonesa tuviera la misma consideración que la china. Es uno de los Treinta y Seis Poetas Inmortales, con cuatrocientos cincuenta poemas en el conjunto de las antologías imperiales. En el prefacio japonés al *Kokin wakashû* declara:

> La poesía mueve sin esforzarse los cielos y la tierra, despierta profundos sentimientos en el mundo de los espíritus invisibles, suaviza las relaciones entre hombres y mujeres y consuela el corazón de los fieros guerreros.

Este poema, que Teika recogió en el *Hyakunin isshu*, está precedido en el *Kokin wakashû* por una nota:

> Cada vez que iba a Hatsuse el poeta paraba en casa de cierta persona. Dejó de ir largo tiempo, y cuando regresó su habitual anfitrión le dijo, no sin intención: —Ya sabes que esta es tu casa—. En respuesta, corté una rama del ciruelo que ahí había y compuse el siguiente poema.

Las líneas iniciales dicen, más literalmente: "Ese hombre, quién sabe lo que sienta en el corazón." Identificar el origen con la pureza y la naturaleza con la verdad es universal, aunque paradójico en una cultura como la japonesa, capaz del *bonsái* y el *ikebana*.

人はいさ　心もしらず　ふるさとは　花ぞ昔の　香に匂いける

紀貫之

Es insondable
el corazón del hombre,
pero en mi pueblo
huelen igual que antes
las flores del ciruelo.

Ki no Tsurayuki

hito wa isa
kokoro mo shirazu
furusato wa
hana zo mukashi no
ka ni nioi keru

En el *Shi ji*, primera historia dinástica de China, se dice que el hombre que no regresa a su pueblo cuando ha alcanzado fama y riqueza es como el que viste un traje de brocado en la oscuridad, donde nadie puede verlo. En *Brocade by Night*, el estudio occidental más exhaustivo sobre el *Kokin wakashû*, McCullough señala desde luego la alusión de Tsurayuki, y explica que ha tomado para título de su libro la imagen de este poema porque la ve como símbolo de la poesía japonesa clásica, que no puede apreciarse sin la iluminación adecuada. Pero, típicamente, olvida que la alusión no es explícita en el original y, por completar la cuenta silábica, traduce: "*truly we may say brocade worn in the darkness of night!*" Dos de esas once palabras —el brocado y la noche— están en el japonés, no la tumultuosa primera persona ni la oscuridad adjetiva.

¿Qué quiere decir el símil, además? El clásico chino reprueba el olvido de los orígenes, la vanidad de la riqueza que nos hurta de nosotros mismos, desnaturalizándonos. Ki no Tsurayuki apenas señala la indiferencia magnífica de los bosques, en una imagen que supone la visión paradójica de la naturaleza como creación cultural, esencial en el espíritu japonés y que se corresponde con la concepción del hombre como ser cultural por naturaleza. (Hacia 1906, en un pasaje impaciente sobre los desnudos que la pintura de su país empezaba a practicar bajo la influencia occidental, el artista narrador de la *Kusamakura* de Natsume Soseki anotaba: "La condición natural del hombre es estar vestido.")

El original tiene la gracia, natural en la lengua, de mencionar primero al hombre que mira (*miru hito*) para de inmediato señalar su ausencia; como para advertirnos que, en primera instancia, un brocado es para los ojos de los hombres.

見(み)る人(ひと)も
無(な)くて散(ち)りぬる
奥山(おくやま)の
紅葉(もみぢ)は夜(よる)の
錦(にしき)なりけり

紀貫之

Para los ojos
de nadie se desprende
montaña adentro
la hojarasca, en nocturno
brocado convertida.

Ki no Tsurayuki

miru hito mo
nakute chirinuru
okuyama no
momidzi wa yoru no
nishiki narikeri

Kiyohara no Fukayabu, amigo de Ki no Tsurayuki, abuelo del poeta Motosuke y bisabuelo de Sei Shônagon, la autora del célebre *Libro de la almohada*, realizó su obra en la primera mitad del siglo X. En el *Kokin wakashû*, que aparta diecisiete de sus poemas, precede a este un aviso: "Compuesto hacia el alba en una noche de hermosa luna". Fue un poema muy apreciado en la época y figura en más de una antología, aunque no le ganó a su autor la entrada en los círculos de los inmortales.

Teika eligió para el tratado *Kindai Shûka* (Poemas superiores de nuestro tiempo) una versión distinta, en la que el verbo de la última línea es *nokoru*: quedarse. Prefirió la que nos ocupa en el *Hyakunin isshu*, como su padre Shunzei en el influyente *Korai futeisho* (Notas sobre el estilo poético a través de las épocas) y como parece natural hacerlo. El uso del verbo *yadoru* ("alojarse": se escribe con el mismo carácter de *yado*, albergue) para referirse a la luna aparece en Saigyo, Ryôkan, el propio Teika y otros muchos poetas, y enlaza este poema con el prefacio al anterior de Tsurayuki (en la frase que hemos traducido como "esta es tu casa"), que también lo precede en el *Hyakunin isshu*.

El tema de la luna que se hurta súbitamente a los ojos del insomne, como la amada al amante en la poesía cortesana, se ahonda aquí en el preludio de la noche demasiado breve, resuelto en una paradoja tan propia del claustro cortesano como de la ascética budista en que dos espejos se enfrentan para reflejar el vacío: no hay bastante oscuridad para ver.

El original no dice a la letra que la noche no se haya cerrado; dice, sencillamente, que aún está anocheciendo y asoma el alba; pero me gusta la oposición entre la noche que no se cierra y las nubes que caen como un velo.

No se ha cerrado
la noche y ya amanece:
es el verano.
—¿Y dónde, entre las nubes,
la luna se ha alojado?

Kiyohara no Fukayabu

夏の夜は
まだ宵ながら
明けぬるを
雲のいづこに
月やどるらむ

清原深養父

natsu no yo wa
mada yoi nagara
akenuru wo
kumo no idzuko ni
tsuki yadoruramu

Entre las pocas noticias de Yoshitada (923?–1003?) destaca el cuento de que lo echaron de una justa poética convocada por el Emperador Retirado En'yu, a la que se había presentado sin invitación. Ese desfiguro del funcionario menor en la corte Heian se desdobla en la nota discordante de unos poemas excéntricos que fueron desdeñados por el buen gusto de dos siglos, hasta que Teika supo leerlos. Y se entiende que la ortodoxia heredera del *Kokinshû* se resistiera a admitir en sus salones a un poeta tan dado a las salidas de tono.

La palabra *wagimoko* está en el *Man'yoshu*; hay quien la traduce como "mi esposa" y quien como "mi amante". La imagen de la cabellera enmarañada, usual en poetas mujeres de la época y famosa muchos siglos después en Akiko Yosano, para figurar el propio desconcierto y la reflexiva soledad, es rara en voz del amante; la mención de los cabellos empapados en sudor (*sobotsuru* es el actual *nureru*) es excepcional. No lo es menos la expresión *neyorigami*: "cabellos que salen del sueño", y que evoca la figura de un río. Es memorable la sorpresa de ver desembocar el caudal nocturno en un día de verano, y la ternura resolverse en conciencia irónica.

En la reputación de Yoshitada cuenta la originalidad de sus imágenes de verano, pero el poema que Teika eligió para el *Hyakunin Isshu* no hace referencia a una estación. Es, como el anterior, un poema sobre el desconcierto amoroso:

Como el barquero
en el Paso de Yura
pierde el timón,
al garete, no veo
a dónde va mi amor.

わぎもこが
汗(あせ)にそぼつる
寝(ね)より髪(がみ)
夏(なつ)の昼間(ひるま)は
うとしとや思(おも)ふ

曽禰好忠

Mi mujercita:
los cabellos del sueño,
sudado lío.
¿Dudará mi deseo
bajo el sol del estío?

Sone no Yoshitada

wagimoko ga
ase ni sobotsuru
neyorigami
natsu no biruma wa
utoshitoya omofu

Murasaki Shikibu distinguía, en la prosa de Borges, que traducía a Waley, *las estrellas borrosas de la nieve que cae.* En este poema de su contemporánea Izumi Shikibu (970–1030), tan señalada por su talento poético como por el escándalo de sus amores, los puntos luminosos no son estrellas sino luciérnagas, vistas tras el cristal del extrañamiento de sí. El poeta chino Po–Chu–I pensaba en su amada al mirar la blancura. Izumi Shikibu, a la orilla del agua y a la orilla de sí, perdida en sus pensamientos, ve unas luces que revolotean y no sabe en qué pensaba. Se recobra ausente.

La primera línea se traduciría literalmente como "pensando en cosas"; según Hirshfield es expresión hecha que significa "recordando" y se refiere al amante muerto, el príncipe Atsumichi. La nota que precede al poema en el *Goshûi wakashû* sólo dice: "Olvidada por un hombre, fue al templo Kibune y compuso esto sobre la visión de las luciérnagas junto al río Mitarashi."

En los diccionarios modernos la primera acepción de 澤, *sawa,* es ciénaga o pantano. En nuestra lengua esas palabras implican sombra y suciedad; entre los significados asociados en japonés están rocío, niebla, lustre, resplandor.

Tama, en la línea final, aparece escrito en algunas versiones con el carácter de "alma"; en otras, con el de "joya". McAuley transcribe la primera pero traduce la segunda; Hirschfiel da *sparks* pero anota que el sentido es *"souls' jewels and longings wandering out of my body."* Creo que ese sentido se desprende de la versión española. La asimilación de los insectos luminosos a pensamientos perdidos (y de la oscuridad exterior a la incertidumbre interior) es natural; las joyas salen sobrando.

¿En qué pensaba
cuando vi esas luciérnagas
en la ribera?
Como ellas,
mi alma,
fuera de mí,
vagaba.

Izumi Shikibu

物思(ものおも)へば
澤(さわ)の螢(ほたる)も
我身(わがみ)より
あくがれ出(い)づる
魂(たま)かとぞみる

和泉式部

mono omoheba
sawa no hotaru mo
waga mi yori
akugare idzuru
tama ka to zo miru

En la obertura del *Tosa nikki* (935), primer caso de un género japonés que convencionalmente llamamos diario (y tiene poco que ver con lo que así conocemos en Occidente), el autor declara que, siendo mujer, incurre en un género masculino; es un autor ficticio: la obra es de Ki no Tsurayuki. Según la nota que precede al poema en el *Shinkokin wakashû*, es un hombre el que habla. Henjô y Sosei escribieron otros que se abren con las mismas palabras; en el del segundo, que recoge el *Hyakunin isshu* (y tiene versos finales de ocho sílabas), dice una mujer:

Iré ahora mismo,
dijiste sólo, y nada
sino la pálida
gran luna de otoño al alba
para mi espera ha venido.

En español se dice: a las palabras se las lleva el viento. La metáfora quizá sea universal. En japonés palabra se dice *kotoba*, que se escribe con dos caracteres: el primero significa decir (言), el segundo hoja (葉). Así: palabras, hojas del decir. Aquí se usa la forma antigua, y hoy más bien literaria, *koto no ha* (como en la melodía de la época Meiji *Aki no koto no ha*). La introducción de la partícula *no* y el predominio de la escritura silábica (el único *kanji* es el de hoja) permiten dos lecturas simultáneas. と言う事 (*to iu koto*) es "lo dicho". という事の葉 (*to iu koto no ha*) sería "las hojas de lo dicho". と言う言の葉, "las palabras que decían".

El "rocío de cada noche" son las lágrimas, y las hojas ausentes las palabras que no leerá el amante. En español las palabras vendrían (las lágrimas caerían) en una hoja de papel.

今来むと
いふことの葉も
枯れゆくに
夜な夜な露の
何にをくらん

和泉式部

Iré ahora mismo
—dijiste, y tus palabras
también se ajaron.
¿Dónde podrá posarse
noche a noche el rocío?

Izumi Shikibu

ima komu to
ifu koto no ha mo
kareyuku ni
yona yona tsuyu no
nani ni okuran

En el *Towazugatari* ("Historia no pedida"; *The Confessions of Lady Nijo* en la traducción de Brazell), Lady Nijo cuenta que a los nueve años vio representada en el rollo *Impresiones de los viajes de Saigyô* una escena en la que el poeta, entre pétalos desprendidos por el aire y ante un río que baja la montaña, escribe este poema. Anota:

> Admiré desde entonces la vida de Saigyô, y aunque sería incapaz de soportar los rigores de la vía ascética, me habría gustado poder renunciar a esta vida y dejarme llevar por mis pies, aprendiendo a estar en armonía con el rocío bajo los cerezos en flor ...

Es muy japonesa esa confusión entre la vía ascética y la contemplación estética. Como observa Kiyoko Takagi, tras tomar la tonsura el mismo Satô Norikiyo (1118–1190) fue pronto famoso como "el monje Saigyô", pero no por su obra religiosa sino por sus poemas. En este, la armonía —si de eso se trata— se expresa como congoja. El poeta no puede cruzar la ola de flores porque la belleza del espectáculo lo suspende. Lo entiende quien ha visto los miles de cerezos del monte Yoshino, donde vivió Saigyô unos años y donde al visitante le enseñan puntualmente la que, dicen, fue su choza.

Saigyô, al que Teika llamó "la mayor autoridad en la vía de la poesía", es el poeta más citado por Matsuo Bashô en *Oku no hosomichi* (*Sendas de Oku* en la notable traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya), y la imagen del poeta monje peregrino y asceta prefigura al gran maestro del *haiku*. Es también el poeta clásico preferido de los lectores modernos, en Japón y en Occidente. Y sobre todo es un gran poeta.

風吹けば

花の白浪

岩こえて

わたりわづらふ

山川の水

西行法師

Si el viento sopla,
olas de flores, blancas,
cubren las rocas.
¡Cómo cruzar las aguas
del río en la montaña!

Saigyô

kaze fukeba
hana no shiranami
iwa koete
watari wadzurafu
yamagawa no mizu

Tres poetas notabilísimos: Kanezane, Jien y Tadamichi, fueron el padre, el abuelo y el bisabuelo de Fujiwara no Yoshitsune (1169–1206), que llegó a ser regente y canciller y formó filas en la cofradía poética Mihodari, fundada por Shunzei, el padre de Teika. Además de poeta destacado en japonés y en chino, y organizador entusiasta de encuentros y certámenes poéticos, fue uno de los compiladores, el autor del prólogo japonés y, con 79 poemas, el poeta más representado en el *Shinkokin wakashû* después de Saigyo y Jien. Es uno de los Treinta y Seis Poetas Inmortales. El título de su antología personal es tan japonés que parece superchería occidental: "Colección de la luna clara sobre los bambúes otoñales" (*Akishino gesseishû.*)

El *kirigirisu* es una especie de saltamontes: *platyphyllum concavum*, inusualmente verde, muy parecido a una hoja y que chirría agudamente en el otoño, se dice que en las ramas altas de los árboles (pero Hokusai lo capturó entre la hierba); en inglés *katydid*, por onomatopeya, o *long-horned grasshopper*. Hay una clara correspondencia entre las notas musicales y los cristales de la escarcha, y así la asociación del canto del insecto (que llama a su pareja) con la soledad del poeta se desdobla con la implicación del frío.

Los versos tercero y cuarto provienen de un anónimo del *Kokin wakashû*. En el tercero se lee al mismo tiempo *samushiro* (estera de paja), *samushi* (frío) y *shiro* (blanco). En el cuarto, *koromo katashiki* significa kimono "plegado para una sola persona"; es una precisión innecesaria en castellano. En el quinto se repite el verso final de un poema de Hitomaro, que recoge el *Hyakunin isshu*. Otros reconocen también ecos de poemas de Saigyô y del *Ise monogatari*.

きりぎりす
鳴(な)くや霜夜(しもよ)の
さむしろに
衣(ころも)片敷(かたし)き
独(ひと)りかも寝(ね)む

藤原良経

Cantan los grillos
en la noche de escarcha.
Tiendo mis ropas
sobre la estera helada:
¿nadie duerme conmigo?

Fujiwara no Yoshitsune

kirigirisu
naku ya shimo yo no
samushiro ni
koromo katashiki
hitori kamo nemu

Myoe Shonin (明恵上人, 1173–1232) provenía de una distinguida familia de la provincia de Kii (lo que hoy son las prefecturas de Mie y Wakayama). Perdió niño a sus padres y se trasladó a Kioto, donde lo acogió un tío, monje del templo Jingoji. A los 16 años renunció al mundo y entró al budismo por la puerta del Todaiji de Nara. A los 36, para mejor apartarse con el nombre de Koben, volvió a su pueblo y se internó por la vía ascética. Las deidades del santuario de Kásuga le prohibieron ir a la India en busca de Buda. No le vedaron profesar en la secta Kegon la vuelta a Buda, con el ejemplo virtuoso de una abierta benevolencia, una entrega rigurosa y un conocimiento profundo. El Emperador retirado GoToba le dio las tierras en Toganô donde erigió el Kozanji y cultivó té. Fue un calígrafo consumado y las páginas del *Diario de sueños* (*Yume no nikki*) que llevó durante cuarenta años son tan apreciadas hoy por su literatura como por su escritura.

Una versión anterior, siguiendo a Seidensticker y a Watson, que usan la palabra *bright*, decía "el fulgor" en lugar de "el alba". No hay manera de traducir bien este poema de medias palabras con dobles sentidos. あかあか (*aka–aka*) designa al brillo de la luna. 月 (*tsuki*), única otra palabra del poema, es desde luego luna. Pero あか (*aka*), rojo, significa "agua sagrada" en la simbología budista y あかつき (*aka-tsuki*) es la aurora.

Yasunari Kawabata dijo en su Conferencia Nobel (*Japón, la belleza y yo*) que esta visión de la luna de invierno al alba expresa una experiencia de fusión con la naturaleza. Es, desde luego, un poema de iluminación, acaso surgido, como otros de Myoe, al salir de la meditación. El alba, en mi muy discutible versión, es simbólica y es real.

あかあかや
あかあかあかや
あかあかや
あかあかあかや
あかあか
や月

¡El alba, el alba!
¡El alba, el alba, el alba!
¡El alba, el alba!
¡El alba, el alba, el alba!
¡El alba de la luna!

Myoe Shonin

akaakaya
akaakaakaya
akaakaya
akaakaakaya
akaakaya tsuki

Los concursos de poemas, *uta awase*, que surgieron en la era Heian como juego de sociedad, se volvieron acontecimientos sociales de primera importancia. A cada bando contendiente, izquierdo o derecho, le correspondía por turno someter un poema al criterio del juez, que comparaba y dictaminaba. En las anotaciones de esos jueces se desarrolló la crítica literaria, y los poemas concursantes nutrieron las antologías imperiales.

En 1201, para el Concurso de poemas en 1500 rondas (*Sengohyaku ban uta awase*), el Emperador GoToba les pidió a treinta poetas un centenar de poemas, que sometió a diez jueces. Teika escribió entonces que éste, del que destacó la originalidad y la claridad de la imagen, era superior no sólo al de Jakuren (su primo y otro de los editores del *Shinkokin wakashû*), con el que debió compararlo, sino a poemas chinos con los que tenía similitudes. También le habría parecido mejor que el de Minamoto no Sanetomo que tal vez inspiró:

El cielo y el mar,
el mar y el cielo: juntos
e indistinguibles.
Y la niebla
y las olas
tan altas elevándose.

Kunaikyô murió en 1204 o 1205, hacia los veinte años, dejando cuarenta y tres poemas a las antologías imperiales. Se sabe poco de su vida, aparte de que estuvo al servicio de Go–Toba. Su padre fue un burócrata de rango medio; su madre, que sirvió al Emperador Goshirakawa, destacó en la interpretación del *koto*; su abuelo fue pintor de la corte.

空も海も
一つにかよふ
緑かな
月さへ波に
有明の色

宮内卿

El mar y el cielo
una misma,
una sola
verde penumbra.

Sólo, en las olas,
luna
el color de la aurora.

Kunaikyô

sora mo umi mo
hitotsu ni kayofu
midori kana
tsuki sahe nami ni
ariake no iro

El tercer *shogún* de Kamakura, último jefe del clan Minamoto, heredó el título a los once años pero nunca el poder, usurpado por su abuelo materno, Hôjô Tokimasa, a la muerte de su padre, Yoritomo. Sanetomo (1192–1219) buscó su destino en la poesía y en la corte, en la que llegó a ocupar el cargo de Ministro de la Derecha, tercero en importancia, antes de que un hijo de su hermano Yoriie, que en 1204 había sido asesinado por los Hojo, lo acuchillara en las escalinatas del templo de Tsurugaoka Hachiman en Kamakura, el día de Año Nuevo de 1219, quizá por instigación de su propia madre. Tenía veintisiete años; a los veintidós había compilado las poco más de setecientas piezas del *Kinkai wakashû*, su colección personal y lo único que se conserva de su obra.

Entre dos declaraciones escuetas, tres trazos mínimos; el viento que pasó, los árboles desnudos, un paisaje desertado. El poema no dice que los hombres se van como las hojas, pero entendemos que en los montes no queda un alma. Por eso preferí no extremar *sabishikaru* en *desolados*, aunque el diccionario lo aconsejara.

Sanetomo partió de un poema de Sone no Yoshitada:

No viene nadie.
Con el viento las hojas
se desprendieron.
Cada noche es más débil
la voz de los insectos.

El poema de Sanetomo es más despojado; el de Yoshitada, más conmovedor. El insomne al que acompañan los grillos es el amante solitario de Yoshitsune, desvelado por la ausencia.

秋(あき)はいぬ　風(かぜ)に木(こ)の葉(は)の　散(ち)りはてて　山(やま)さびしかる　冬(ふゆ)はきにけり

源実朝

Se fue el otoño:
con el viento las hojas
se desprendieron.
Los montes están solos.
Ha llegado el invierno.

Minamoto no Sanetomo

aki wa inu
kaze ni ko no ha no
chirihatete
yama sabishikaru
fuyu wa kinikeri

Obligado a ostentar el título a los once años, tras la oscura muerte de su padre —que había fundado el shogunato de Kamakura luego de vencer al clan Taira— y la deposición de su hermano, pero impedido de ejercer realmente el poder, el shogún Minamoto no Sanetomo, que tuvo como maestro al mayor hombre de letras de su época y nunca se encontró con él, debió de vivir con una aguda sensación de irrealidad. La nota previa dice: "Sobre la Vía Media del Gran Vehículo". Se refiere a las tres vías de iluminación del budismo Mahayana: la Vía del Vacío, la Vía de la Temporalidad y la Vía Media, que conduce a la unidad de la conciencia. Se antojaría titularlo más bien *De la iluminación por la sombra*.

La frase *yo no naka*, tan frecuente en la literatura japonesa, significa "en este mundo de los hombres", ilusorio por definición. (También alude con frecuencia, por ejemplo en los poemas de Izumi Shikibu —pero aquí es improbable— al engañoso mundo de los hombres y las mujeres.) En la segunda línea, *utsuru* admite tres lecturas concomitantes: lo que se refleja, se proyecta o entra en el espejo. En la tercera, *kage*, cuyo sentido más frecuente es "sombra", puede ser simplemente "imagen". Aún más complejo es traducir los dos versos finales, en los que opera una doble negación. *Arazu* equivale al *arimasen* del japonés moderno: "no hay". Literalmente: la sombra que al mismo tiempo no hay y que no es que no haya.

Ante un poema como el que nos ocupa, la descripción de Sanetomo como el poeta directo y realista que aparece en los manuales resulta no inexacta sino paradójica. La imagen es doblemente reflexiva y dice con una doble negación que, si nada existe salvo la ilusión, la ilusión existe.

世(よ)の中(なか)は
鏡(かがみ)に映(うつ)る
影(かげ)にあれや
あるにもあらず
なきにもあらず

源実朝

Es este mundo
lo mismo que una sombra
en el espejo,
que no está donde está
ni ahí deja de estar.

Minamoto no Sanetomo

yo no naka wa
kagami ni utsuru
kage ni are ya
aru ni mo arazu
naki ni mo arazu

Curioso que a Sanetomo, poeta formidable y destinatario del primer tratado poético de Teika, lo represente en el *Hyakunin isshu* este poema. Una explicación es el origen del florilegio, pensado para decorar las puertas corredizas de una villa y en el que cada texto acompañaría así a una imagen, en este caso de las playas de Kamakura. En el *Shin chokusenshû*, la otra antología imperial editada por Teika, el poema figura en la sección de viajes. Otra explicación, no reñida con la anterior, está en la riqueza referencial que paga homenaje al *Man'yoshû* y al *Kokin wakashû*. El segundo verso proviene del *Man'yôshû*:

No crecen hierbas
en los cantos rodados
de la ribera.
¡Fuera siempre lo mismo
y yo siempre doncella!

Y los dos últimos versos, del *Kokin wakashû*:

En Michinoku
doquiera y sobretodo
en Shiogama
¡las barcas pescadoras
que las cuerdas arrastran!

Pero quizá tienen razón los comentarios medievales que valoran en particular una referencia a Sami Manzei. En la colección personal de Sanetomo, *Kinkai shûka*, el poema forma parte de una sección de barcas que discurren sobre la impermanencia del mundo.

世の中は
常にもがもな
渚こぐ
海人の小舟の
綱手かなしも

源実朝

¡Si en este mundo
fuera siempre lo mismo!
¡Ah, por la orilla,
las barcas pescadoras
que las cuerdas arrastran!

Minamoto no Sanetomo

yo no naka wa
tsune ni mogamo na
nagisa kogu
ama no kofune no
tsunade kanashimo

Miembro del salón del Emperador GoToba adscrito a la Oficina de la Poesía y uno de los compiladores del *Shinkokin wakashû*, Fujiwara no Ietaka (1158–1237) fue un poeta particularmente apreciado por su primo Teika, quien incluyó cuarenta y tres de sus poemas en el *Shinchokusen wakashû*

Niho no umi, en la primera línea, podría traducirse literalmente como Mar de los Somormujos: nombre poético del Lago Biwa en japonés, algo rasposo en español y menos evocador que el habitual. Dejo esos patitos a otros traductores.

En su famoso *Elogio de la sombra* Junichiro Tanizaki explicó cómo la estética japonesa prefiere el umbral de la penumbra para desplegar la mirada. Que ciertas realidades son sólo perceptibles a la luz de la luna lo saben todos los hombres; la vinculación entre esa luz y el color del otoño es peculiarmente japonesa. El poema es una variación alusiva (*honkadori*) de Fun'ya no Yasuhide. Hay otras, y una de Teika:

La estación cambia
—y el color de las olas
del río Izumi.
¿Soplará la tormenta
en el bosque Hahaso?

Bashô vio en una estampa el mar de Futami y anotó: "No cabe duda:/ también hay flores en las mareas,/ primavera de la bahía." En versión de Orlando González Esteva:

La primavera
también da a la bahía
flor de mareas.

にほの海や
月の光の
うつろへば
浪の花にも
秋は見えけり

藤原家隆

El Lago Biwa:
a la luz de la luna
parecería
que a la flor de las olas
también llega el otoño.

Fujiwara no Ietaka

niho no umi ya
tsuki no hikari no
utsuroeba
nami no hana ni mo
aki wa miekeri

Fujiwara no Teika (1162–1241), hijo del poeta y hombre de letras más influyente de su tiempo, Fujiwara no Shunzei, fue en su juventud un innovador que irritaba a los conservadores y en su madurez un celoso guardián de la tradición que fijó el texto de los clásicos, decidió el canon de los ocho siglos por venir y, a través del *Ogura hyakunin isshu*, la antología que casi cualquier japonés sabe de memoria aún en nuestros días, modeló el gusto nacional y la imagen esencial que Japón tiene de su poesía clásica.

Teika compuso su primera secuencia de cien poemas, la que llamó Centena del aprendiz (*Shogaku hyakushû*), durante el cuarto mes de 1181, a los veinte años. Más de medio siglo después, recogió uno sólo de los eslabones de la cadena, el que figura en la página anterior, en la Novena antología imperial, *Shin chokusenshû*, de la que fue el único editor.

Entre los incontables poemas sobre la luna de otoño, éste es excepcional por la originalidad de la observación (en la negrura de la noche no hay más color que el de la luna, y ese color es inconfundiblemente el del otoño) pero también, y cuánto más notable, por su declarado origen *mental*. Contra la convicción corriente que identifica la verdad de la poesía con la inocencia del poeta, Teika declara con toda naturalidad que la visión nace de la idea: el pensamiento limpia los ojos.

Los comentaristas de nuestros días se llenan la boca hablando de *poesía crítica* y de *textos que dialogan*. Los versos de Teika son una visión del mundo y a la vez una reflexión crítica de poemas anteriores. El lector reconocerá el lugar común que comparten las palabras iniciales con Abe Nakamaro y otros muchos, y advertirá que también este poema tiene en mente al de Fun'ya no Yasuhide, del que es una suerte de negativo.

天の原　思へばかはる　色もなし　秋こそ月の　光なりけり

藤原定家

Si bien se piensa,
la llanura del cielo
color no muda:
pero es claro el otoño
en la luz de la luna.

Fujiwara no Teika

ama no hara
omoheba kawaru
iro mo nashi
aki koso tsuki no
hikari narikeri

Una versión más literal pudiera ser: "Esperando las flores, ocupado en la luna, se me va el tiempo: cuánta nieve se junta, de repente es un año." Me tomo, pues, varias libertades. La primera, la eliminación de dos verbos: *machi*, esperar, y *oshimu*, ocuparse, preocuparse, conmoverse por algo. Los dos están implícitos en la versión española. En cambio he hecho explícita la luz de la luna, que en el original japonés está sobreentendida, y he multiplicado la nieve y los años. En cuanto a los días del penúltimo verso, que el original deja imaginar: aparecen en la versión inglesa de Carter, que traduce así el final: "*Until the days made years/ Piled up like this snow*". Un año o, mejor, varios: las dos lecturas son posibles. Finalmente, he eliminado también los verbos de los dos últimos versos: *tsumoru*, acumularse, y *shiraruru*, caer en la cuenta, o meramente sentir (*shirasu*, si no me equivoco, con énfasis en lo espontáneo e inconsciente de la acción).

Espero que haya quedado lo esencial. Es ocioso señalar que se trata de una escena de *setsugekka*. El poeta pasa el tiempo esperando la blancura de las flores, que no dura nada, y pensando en la blancura de la luna, que es eterna y es intocable. Entre lo efímero y lo eterno, entre lo mínimo y lo inmenso, no le queda sino el tiempo, que pasa. Nieve que se acumula y es blancura y silencio, ausencia e inmateria.

El tema es, más que la blancura del mundo, el silencio del tiempo que pasa. En cierto sentido el poema es un nocturno. Y es irónico: la nieve y la luna y las flores entre las que se va el tiempo regresan un año y otro año, y la blancura y el silencio son símbolos de la iluminación.

Se diría un poema de vejez, pero es otro eslabón de la *Centena del Aprendiz*.

花をまち
月を惜しむと
過ぐしきて
雪にぞつもる
年はしらるる

藤原定家

Entre cerezos
en flor y luz de luna,
se me va el tiempo.
Días y días,
años,
nieve sobre la nieve.

Fujiwara no Teika

hana o machi
tsuki wo oshimu to
sugushikite
yuki ni zo tsumoru
toshi wa shiraruru

En 1185 Fujiwara no Teika fue expulsado de la corte del emperador retirado Shirakawa por golpear con un grueso cirio al general Minamoto no Masayuki, por el que se había sentido insultado durante una ceremonia. No fue la primera ni sería la última muestra de intemperancia del poeta, que tenía muy pocas pulgas. Debió esperar un año para ser readmitido, a sus veinticuatro y gracias a la intervención de su padre, Shunzei, que logró conmover a Shirakawa con un poema tomado del Diario de Minamoto no Ienaga (*Ienaga Nikki*) en el que una grulla oculta por la niebla es imagen del poeta en entredicho. El emisario del perdón fue el célebre religioso y poeta Jakuren, nacido Fujiwara no Sadanaga, que también se sirvió para el efecto de un poema del Diario de Ienaga.

De vuelta entre sus pares, Teika entró al servicio de la nobilísima familia Kujô, que desempeñaba un papel central en la actividad poética de la corte. Ese año, por invitación de Saigyô, compuso su Centena de la Bahía de Futami (*Futami no ura hyaku shû*), ofrenda al vecino santuario de Ise con las de otros poetas jóvenes convocados. El poema de la página anterior es el número 76 en esa secuencia, en una sección de "Cinco poemas sobre cosas inciertas". Tomo las anécdotas del libro fabuloso de Vieillard Baron.

Maboroshi son fantasmas, espectros, aparecidos, apariciones. En el penúltimo verso, "*kiki miru*" tiene un equivalente natural en la frase hecha "visto y oído"; pero me parece que es pertinente el orden de la expresión japonesa, en que el oído precede a la vista. En cuanto al final, "*hakanasa*" es también transitorio, breve, vacuo... algo más (algo menos) que efímero. No sería difícil eliminar la interpolación del adjetivo "inasible", que alude a lo fantasmal.

幻(まぼろし)よ
夢(ゆめ)ともいはじ
世(よ)の中(なか)は
かくて聞(き)き見(み)る
はかなさぞこれ

藤原定家

¡Aparecidos!
No los llames ni sueños.
Así es el mundo:
qué inasible y efímero
lo que oímos y vemos.

Fujiwara no Teika

maboroshi yo
yume to mo iwazi
yo no naka wa
kakute kikimiru
hakanasa zo kore

El acaudalado peletero Takeno Joo, enemigo de la ostentación, despojó el escenario y los instrumentos de la ceremonia del té hasta la austeridad esencial que designa el término *wabi*. Para explicarle a su discípulo Sen no Rikyu el significado de la palabra, recurrió a este poema, equiparando las flores y las hojas al lujo de quien, como el *shogún* Hideyoshi, practicaba la ceremonia en un cuarto de oro puro, y la choza crepuscular al ascetismo predicado por Joo. Procediendo en sentido contrario, podríamos equiparar a la ceremonia del té la complejidad de este poema lleno de implicaciones

Las flores y las hojas de la escena son cerezos (como cualquier flor mencionada sin más) y arces (los caracteres de *momiji* son hoja y carmesí, y nombran lo mismo al árbol que a las hojas que lo definen), y sabemos de inmediato que no son una visión sino un pensamiento, pues se dan en estaciones distintas. Teika tiende la vista y lo primero que ve es una ausencia; antes que describir un paisaje real, alude a una entera geografía literaria: la literatura japonesa, punteada de blancos y rosas, de dorados y carmesíes. A ese paisaje mental opone la visión de una choza en el crepúsculo de otoño.

Pero los escoliastas coinciden, quién sabe desde cuándo, en remitir esa visión final a un pasaje del *Genji Monogatari* que describe la costa de Akashi, en el capítulo de ese nombre, como un lugar en que "la densa y umbría vegetación sobrepasaba en encanto a las flores de primavera y los colores de otoño". No sé de ninguno que traiga a cuento el paisaje ante el que se escribió la *Centena de la Bahía de Futami* en que se eslabona el poema. Todo, pues, es literario, mental. Las flores y las hojas no están ahí, y la choza es recuerdo de un libro. ¿Qué es lo real? El desvanecimiento del crepúsculo.

Tiendo la vista:
flores,
hojas carmines,
por ningún lado.
La choza,
la bahía,
el otoño,
el ocaso.

Fujiwara no Teika

miwataseba
hana mo momidzi mo
nakari keri
ura no tomaya no
aki no yuugure

見渡せば
花も紅葉も
なかりけり
浦のとまやの
秋の夕暮

藤原定家

Los japoneses distinguen, en el oído y el diccionario, más de diez variedades de lo que para nosotros no es sino un grillo. Aquí cuenta desde luego el nombre, compuesto de *matsu*, pino, y *mushi*, insecto: *matsu* es también *esperar* y así el pino dice la añoranza. No importa menos el treno peculiar de la especie, las remotas constelaciones sonoras no mencionadas en el poema pero dichas por la multiplicidad de la hierba y el rocío. En nuestra lengua los grillos cantan pero José Gorostiza, para señalar la íntima correspondencia entre la música de las esferas y el ritmo de la vida animal, dijo:

No canta el grillo. Ritma
la música
de una estrella.

En japonés no se habla del canto de los grillos sino de su voz, que en este poema marca el ritmo o, más precisamente, la andadura de la visión: la expresión *mani mani* quiere decir "a la manera" o "en la corriente de". Ejemplo socorrido en los diccionarios es *nami no manimani*: "a merced de las olas".

Para el budismo el movimiento equivale al error y la iluminación ocurre en la inmovilidad. La busca de la voz lleva a la visión, en una gota capaz del estanque en que se ahogó Li Po. Luna en el agua, íntima e inalcanzable en la noche del alma. Luz del rocío, astros del grillo: inmensidad en lo mínimo.

El poema, que es un eslabón de la *Centena de las flores de cerezo y la luna* compuesta el día 13 del noveno mes de 1190 a solicitud de Fujiwara no Yoshitsune, sigue la senda hollada por Fujiwara no Tameyori en un poema en que la voz de los insectos inquieta al rocío de las hojas.

A la deriva
de la voz de los grillos,
vi en el rocío
de una brizna de hierba
alojada la luna.

Fujiwara no Teika

まつ虫(むし)の
声(こえ)のまにまに
とめくれば
草葉(くさば)の露(つゆ)に
月(つき)ぞやどれる

藤原定家

matsumushi no
koe no mani mani
tome kureba
kusaba no tsuyu ni
tsuki zo yadoreru

Grave congoja le causó a Teika que en el segundo año de la era de Shôji, 1200, el Emperador retirado GoToba no lo incluyera entre los poetas comisionados para escribir las centenas conocidas como *Shôji hyakushu*. Sin embargo, la intervención de Shunzei desarmó la intriga de los Rokujô y permitió al agraviado anotar en su diario: "el Ex Emperador ha ordenado que se me incluya entre los participantes (...) No sé expresar mi alegría (...) Ya no podrán detenerme (...) La forma en que han resultado las cosas cumple mis plegarias y esperanzas para esta vida y la siguiente..."

Anotación desmesurada. Pero la serie, terminada un día después del fijado, fue decisiva en la carrera cortesana del poeta y su posteridad. El sexto poema parte de un anónimo del *Kokin wakashû*, inspira un poema de Ietaka y alude al de Narihira que tradujo memorablemente Octavio Paz:

Aquella luna
de aquella primavera
no es ésta ni es
la misma primavera.
Sólo yo soy el mismo.

En la prosa que antecede al poema un hombre contempla las flores del ciruelo e intenta en vano recuperar imágenes del pasado. Con lágrimas en los ojos, ve aparecer la luna.

En el poema de Teika se trata de una blancura no vista sino implicada por un aroma y un reflejo o, más bien, un resplandor. Un aroma, entendemos por la alusión, que no podemos retener, y un resplandor, sugiere la tradición, que proviene de la humedad de las lágrimas.

梅の花
匂いをうつす
袖の上に
軒漏る月の
影ぞあらそふ

藤原定家

Flor del ciruelo,
derramada fragancia
sobre mis mangas
—cierne el alero luna,
luz con la que disputa.

Fujiwara no Teika

ume no hana
nioi wo utſuſu
ſode no uhe ni
noki moru tſuki no
kage zo araſou

Poco más de un año después de iniciada la compilación del *Shinkokin wakashû* el emperador GoToba convocó al "Concurso de quince poemas de amor en el Palacio de Minase". Ese lugar en la provincia de Settsu debe largamente su nombradía al *renga* que Sôgi y dos discípulos compusieron ahí en 1488, en honor de GoToba: *Minase sangyn hyakuin*. Pero en 1202 Teika acudió de mal grado. Su hijo Tameie, de cuatro años, sufría unas fiebres y durante el viaje el poeta anotó en su diario:

¿Sabéis, luciérnagas
prestas a consumiros
en las tinieblas,
lo que siente el que llora
por un hijo querido?

El *Shuigusô* no toleró las lágrimas del original, pero el poema tiene interés. El amor arrebatado de las luciérnagas resulta doblemente ciego opuesto al llanto lúcido del padre: su pasión no conoce la compasión. Y es curioso que en el más famoso de los poemas compuestos en el concurso convocado por GoToba, al mismo tiempo que obediente al tema impuesto del "amor con referencia al viento", Teika hable también de llanto. Todo en este discurso está cifrado. La palabra *shirotae* nombra una morera y a la vez la blancura extraordinaria (*shiro tae*) de las telas. Las mangas aluden, por una metonimia que viene del *Man'yoshû*, a los amantes. El rocío son las lágrimas; el color que corta o penetra el cuerpo es el rojo de la sangre y de las hojas otoñales. Rocío: lágrimas del alba (momento de la separación), lágrimas de sangre (imagen del dolor en la poesía Heian) en la pureza inmaculada de la tela.

白妙(しろたへ)の
袖(そで)のわかれに
露(つゆ)おちて
身(み)にしむ色(いろ)の
秋風(あきかぜ)ぞ吹(ふ)く

藤原定家

Cae el rocío
en las mangas blanquísimas
que se separan:
sopla un viento de otoño
color de escalofrío.

Fujiwara no Teika

shirotahe no
sode no wakare ni
tsuyu ochite
mi ni shimu iro no
akikaze zo fuku

Aunque en la poesía clásica son más comunes los poemas que celebran el otoño del Tatsuta, hay dos en el *Manyoshû* que se inician con las palabras "*shirakumo no tatsuta no yama no*" y que señalan a Takahashi no Mushimaro como uno los primeros poetas conmovidos por el carácter efímero de la flor del cerezo, definitivo para la cultura japonesa, que antes se demoró por herencia china en el ciruelo. El más breve de esos poemas es el punto de partida de Teika.

Tatsuta, nombre de un río y un grupo de montañas en Yamato, puede escribirse con dos caracteres: el de dragón que conviene al curso del río y la cadena montañosa, o el del verbo pararse, ponerse de pie, que prefieren muchos comentaristas del *Kokin wakashû*. Una variación podría ser entonces:

La primavera
acumula nubes blancas:
montes en pie.
Flor fragante en la cima
del Ogura se mira.

Las palabras *hana niourashi*, literalmente "la flor parece oler", describen no un aroma sino una visión. Opera la misma sinestesia en el famoso poema del ideólogo nacionalista Motoori Norinaga (1600–1668) que dio nombre a la primera división *kamikaze* y está incrito en el santuario de Yasukuni: "Si te preguntan cuál es el verdadero corazón de Japón: las flores de cerezo brillando en la mañana." La poesía japonesa es más bien indiferente al olfato y, según el *Gran Diccionario de Arcaísmos* de Kadokawa, oler es en la lengua antigua "emanar de la sustancia el espíritu de la belleza, la vitalidad, etc."

白雲(しらくも)の
春(はる)はかさねて
立田山(たつたやま)
小倉(をぐら)の峰(みね)に
花(はな)にほふらし

藤原定家

La primavera
cubre el monte Tatsuta
de nubes blancas:
en la cumbre de Ogura
flor fragante se mira.

Fujiwara no Teika

ſhirakumo no
haru wa kaſanete
tatſuta yama
ogura no mine ni
hana nihohuraſhi

La segunda línea dice en el original, más precisamente, "*bahía* de Matsuo". El jurado que prefirió este poema sobre uno del emperador retirado Jutoku, en el certamen celebrado en 1216 en el palacio imperial, elogió la mención inusitada de ese lugar en la isla de Awaji, sólo registrado antes en un *chôka* de Kasa no Ason Kanamura (s. VIII) recogido en el *Manyôshû* y del que proviene la imagen de las algas: "Dicen que ahí/ muchachas pescadoras/ recogen algas/ en la mañana en calma,/ y que las asan/ para sacar la sal/ la tarde en calma..." Teika condensa el poema y lo invierte: en el suyo quien habla no es un hombre, que desfallece "como una mujer" por no poder ir a ver a esas pescadoras ideales, sino una mujer, que arde en espera del hombre que no ha de llegar. Esa mujer es sin duda una de las pescadoras.

El propio Jutoku votó como los otros jueces pero Teika, que llevó la minuta de las deliberaciones, anotó que no juzgaba razonable la decisión. Retóricamente, porque entre los casi cuatro mil seiscientos poemas que compuso eligió este para su antología personal de 1216, *Teika kyou ban utaawase*; para la antología imperial que compiló en 1234, *Shin chokusen wakashû*, y para el *Ogura hyakunin isshu*. El alto aprecio en que lo tenía no es ajeno, seguramente, al modo en que reconstruye y reorienta el poema de origen. Para extraer la sal (que tenía y tiene en Japón funciones rituales antes que culinarias), las algas, una vez secas, se reducían a cenizas; para dejar oír la voz de la visión anhelada por el hablante de Kanamura, Teika lo reduce a cenizas y vuelve pasión en llamas la languidez desfalleciente.

Octavio Paz: "Tarde de plomo./ En la playa te espero/ y tú no llegas./ Como el agua que hierve/ bajo el sol —así ardo."

来ぬ人を　松帆の浦の　夕なぎに　焼くや藻塩の　身もこがれつつ

藤原定家

Mar de Matsuo.
Espero al que no viene
en el crepúsculo.
Asan algas saladas.
Yo también me consumo.

Fujiwara no Teika

konu hito wo
matsuho no ura no
yuunagi ni
yaku ya moshio no
mi mo kogare tsutsu

La práctica del *honka dori*, que consiste en tomar expresiones de un poema para crear otro en el que la alusión se resuelve en cambio de sentido, es característica del periodo dominado por Shunzei, que le dio nombre, y Teika, que la reglamentó. Un ejemplo muy celebrado es este poema, cuyo sentido cabal está en resonancias que para el lector inadvertido pueden no ser evidentes. Las palabras iniciales, *haru no yo no yume*, evocan la obertura del *Heike monogatari*: "Poco duran los orgullosos: son como el *sueño de una noche de primavera*." Esa alusión se entrelaza con la central, frecuente en los escritores de la época para indicar, dice Keene, la cercanía de una decepción que revela la naturaleza transitoria del mundo: *yume no ukihashi* (El puente flotante de los sueños) se titula el capítulo final del *Genji Monogatari*, que narra el amor imposible de Kaoru por Ukifune. El *ukihashi* es en efecto un tipo de puente, sobre flotadores. La imagen de las nubes que se apartan de la cumbre está en un poema de Mibu no Tadamine en el *Kokin wakashû* (del que se repite la línea *mine ni wakaruru*) pero viene en último término del poeta chino Songyu (s. III a.C.) y alude a la historia de una muchacha que, en el sueño en que puede amarla el rey de los Chu, revela su condición de nube. *Sora*, en fin, es el cielo y el vacío; hay quien se permite por eso una interpretación budista del poema.

Takarai Kikaku (1661–1707), discípulo de Bashô, supo en cambio permitirse esta alusión irónica (en traducción, básicamente, de Orlando González Esteva):

Entre el enjambre
de mosquitos, mis sueños:
puente flotante.

春の夜の
夢の浮橋
と絶えして
峰にわかるる
横雲の空

藤原定家

Puente flotante,
sueño roto en la noche
de primavera…
—de la cresta se apartan,
por el cielo, las nubes.

Fujiwara no Teika

haru no yo no
yume no ukihashi
todae shite
mine ni wakaruru
yokogumo no sora

La soledad del poeta es un tema caro al pensamiento y la imaginación literaria de Occidente. Sin duda uno de los atractivos mayores de Matsuo Bashô para los modernos está en la imagen del asceta peregrino que se aparta del mundo social para seguir la vía poética en busca de sí mismo y de la verdad esencial. Con demasiada facilidad se olvida que Bashô partía en busca de discípulos y sustento, y que la composición de poemas era para él una práctica colectiva, formalizada y reglamentada en el mundo cerrado de la corte. La idea misma de una *vía poética*, obediente a una vocación absoluta hermana de la religiosa, había sido formulada por Shunzei y por Teika.

Para un poeta como Teika la escritura de poemas implicaba una intensa actividad social, que no le impidieron desplegar ni la constitución débil ni los quebrantos frecuentes. Murió a una edad avanzada —a los setenta y nueve—, sin mayores problemas de salud que en su edad media y dedicado los últimos años a fijar y anotar para la posteridad a los clásicos mayores —sin olvidar sus propias obras.

Aunque la suya no es "poesía de la experiencia", es significativo que al tratar de la vejez Teika no se refiera a la pérdida del vigor y el decaimiento de las facultades sino al aislamiento: ser viejo es no estar entre los otros. La nieve está en el centro de la visión —como el poeta en el centro de la nieve— y es soledad y frío. También es blancura y silencio, paz y pureza. Para Teika la práctica poética era una vía hacia el conocimiento y este poema, a un tiempo desolado e intensamente luminoso, se refiere al final del camino.

La traducción es prácticamente literal pero hagamos dos precisiones mínimas: el tercer verso significa "comprendo", "caigo en la cuenta". El cuarto, "no hay visitantes".

おいらくは
雪(ゆき)のうちにぞ
思(おも)ひしる
とふ人(ひと)もなし
ゆく方(かた)もなし

藤原定家

Ah, la vejez.
Entre la nieve, al fin,
sé lo que es.
Nadie me viene a ver.
No tengo a dónde ir.

Fujiwara no Teika

oiraku wa
yuki no uchi ni zo
omohishiru
tohu hito mo nashi
yuku kata mo nashi

Como a un lado queda la estación de Korakuen, en la que abordo el tren, todos los días me acerco al Tokyo Dome. No he entrado al estadio y es improbable que lo haga, porque el beisbol me aburre olímpicamente, pero visité el museo que está en sus terrenos sólo para ver, en el Salón de la Fama, una de las pocas efigies que se han colocado en sus muros en este siglo: la del poeta Shiki Masaoka, que ahí cuelga en madera desde 2001, y a quien la ficha acredita como "uno de los primeros apasionados del beisbol en Japón". Es poco decir. Además de llevarlo a los estadios y al campo de juego, esa pasión lo movió a crear una parte esencial de su terminología japonesa; a adoptar el seudónimo *Boru*: pelota, y a escribir y publicar una decena de tanka y otros tantos haiku con el tema. Uno de esos poemas nos autoriza a colocarlo, extraordinariamente, entre los editores del *Kokin wakashû*, poetas diez siglos más inmortales.

Shiki usa irónicamente un epíteto clásico para cantar no el alma desgarrada por los efímeros cerezos sino el espíritu exaltado por el beisbol, que se renueva cada vez bajo el cielo. Las primeras palabras de la oda XIII de Fray Luis, "De la vida del cielo", suplen la cita paródica del clásico japonés, irreconocible para el lector en español que, en cambio, puede leer en "alma" no el sustantivo usual sino el adjetivo que en el poeta de León significa "clara" y según el *DRAE*, en segunda acepción, "excelente, benéfico, santo, digno de veneración." Se entiende que se refiere a la región celeste del original.

No sobra recordar que a fines del siglo XIX Shiki revitalizó las formas tradicionales oponiéndose a la veneración de Matsuo Bashô, volviendo al *Manyoshû* y revalorando a poetas como Minamoto no Sanetomo y Yosa Buson.

久方の
アメリカ人の
はじめにし
ベースボールは
見れど飽かぬも

正岡子規

¡Alma región
de los hombres de América,
donde primero
apareció el beisbol!
¡No me canso de verlo!

Masaoka Shiki

hisakata no
amerikabito no
hajimenishi
beesubooru wa
miredo akanumo



Yoshitoshi: *Fujiwara no Teika dormido ante el dios Sumiyoshi*

TEXTO JAPONÉS DE LOS POEMAS CITADOS

p.15 世の中は 何にたとへん
山彦の こたふる聲の 空しきがごと
yo no naka wa nani ni tatoen
yamabiko no kotauru koe no munashiki ga goto

p.21 新しき 年の始めの 初春の
今日 降る雪の いや重け吉事
aratashiki toshi no hajime no hatsuharu no
kyô furu yuki no iyashike yogoto

p. 25 わびぬれば 身を浮草の　根を絶えて
誘ふ水あらばいなんとぞ思ふ
wabinureba mi wo ukikusa no ne wo taete
sasou mizu araba inan to zo omou

p. 27 花の色は うつりにけりな いたづらに
わが身世にふる ながめせしまに
hana no iro wa utsurinikeri na itazura ni
waga mi yo ni furu nagame seshi ma ni

p. 39 春立てば花とや見らん白雪の
かかれる枝にうぐひすぞなく
haru tateba hana to ya miran shirayuki no
kakareru eda ni uguisu no naku

p.45 山里は冬ぞさびしさまさりける
人めも草もかれぬと思へば
yamazato wa fuyu zo sabishisa masarikeru
hitome mo kusa mo karenu to omoeba

p.47 由良のとをわたる舟人かぢをたえ
行く方もしらぬ恋の道かな
yura no to wo wataru funabito kaji o tae
yukue mo shiranu koi no michi kana

p. 57 今来むといひしばかり
長月の有明の月を待ち出でつるかな
yura no to wo wataru funabito kaji o tae
yukue mo shiranu koi no michi kana

p. 65 空や海うみやそらともえぞ分かぬ
霞も波も立ち満ちにつつ
sora ya umi umi ya sora tomo miewakanu
kasumi mo nami mo tachimichinitsutsu

p. 69 河の上の　ゆつ岩群に　草生さず
常にもがもな常処女にて
kawa no e no tsuyu iwamura ni kusa musazu
tsune ni mogamo na toko wo tome ni te

p. 69 みちのくはいづくはあれど
塩竃の浦漕ぐ舟の綱手悲しも
michinoku wa izuku wa aredo
shiogama no ura kogu fune no tsunade kanashi mo

p. 71 時わかぬなみさへ色にいづみがは
はゝそのもりに嵐ふくらし
toki wakanu nami sae iro ni izumigawa
hahaso no mori ni arashi fuku rashi

p. 71 うたがふな潮の花も浦の春
utagau na ushio no hana mo ura no haru

p.83 月やあらぬ春や昔の春ならぬ
わが身ひとつはもとの身にして
tsuki ya aranu haru ya mukashi no haru naranu
waga mi hitotsu wa moto no mi ni shite

p.85 行く蛍なれも闇はもえまちる
子を思涙あはれ知るやは
yuku hotaru nare mo yami ni wa moe masaru
ko wo omou namida aware shiru ya ha

p. 91 蚊柱に夢の浮橋かかるなり
kabashira ni yume no ukihashi kakarinari

FUENTES Y REFERENCIAS

TEXTOS ORIGINALES

FUENTES IMPRESAS:

Shin nihon koten bungaku taikei 新日本古典文学大系, Iwanami shoten, 1989—

Shinpen kokka taikan 新編国歌大観 Kadokawa Shoten, 1983—.

Sasaki, Yukitsuna y Fukumoto Ichirô, *Sanseido meika meiku jiten* 三省堂名歌名句辞典, Sanseido, 2005.

Fujiwara no Teika zenkashû. 藤原定家全歌集, ed. Kubota Jun. 久保田淳; 2 vols. Kawade Shobô, 1986

Kinkai wakashû 金槐和歌集, ed. Higuchi Yoshimaro, Shichosha, 1986

Sone Yoshitada Shûzenshaku 曽祢好忠集全釈 ed. Kôichi Kansaku y Ryôji Shimada, Kazama Shoin, 1976.

Shuî gusô (Reizei-ke Shiguretei sosho) 冷泉家時雨亭叢書拾遺愚草, Asahi Shinbunsha, 1993

FUENTES ELECTRÓNICAS:

Alphabetical list of classical Japanese works: translations - studies - electronic texts de la Universidad Meiji Gakuin; muy amplia (http://www.meijigakuin.ac.jp/~pmjs/trans/trans.html).

Full-Text Electronic Databases of Pre-modern Japanese Literature, de Satoko Shimazaki (http://www.columbia.edu/~hds2/BIB95/00e-texts_shimazaki.htm#addition).

Shuî Gusô, ed. de Eiichi Shibuya, Universidad de Takachiho (http://www.takachiho.ac.jp/~eshibuya/guso1.html).

(*Japanese Text Initiative* (JTI), de la Universidad de Virginia, la major fuente occidental de textos electrónicos japoneses (http://etext.lib.virginia.edu/japanese/).

JAANUS, Japanese Architecture and Art Net Users System, diccionario utilísimo, más comprehensivo que lo que hace pensar su título (http://www.aisf.or.jp/%7Ejaanus/).

ANTOLOGÍAS EN LENGUAS OCCIDENTALES

Carter, Steven D., *Traditional Japanese Poetry: An Anthology,* Stanford, Stanford University Press, 1993, 518 pp.

Carter, Steven D. Waiting for the Wind. Thirty-six Poets of Japan's Late medieval Age, *New York, Columbia University Press, 1989.*

Coyaud, Maurice, *Tanka, haiku, renga,* Architecture du verbe, Belles Lettres,1996, 332 pages

Cranston, Edwin A. (ed., trad.), *A Waka Anthology, Vol. One: The Gem-Glistening Cup,* Stanford University Press, 1998, 988 pages.

—*A Waka Anthology, Vol. Two: Grasses of Remembrance,* Stanford University Press, 2005, 1264 pages.

Hamill, Sam y Kenneth Rexroth (trads.), *Love Poems from the Japanese,* Shambhala, January 28, 2003, 176 pages.

Keene, Donald, *Anthology of Japanese Literature from the Earliest Era to the Mid-Nineteenth Century.* UNESCO Collection of Representative Works; Grove Press, March, 1960.

Paz, Octavio, *Versiones y diversiones,* Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2000, 720 pp.

Renondeau, G. (ed., trad.) *Anthologie de la poésie japonaise classique.* Paris, Gallimard, 1971. Connaissance de l'Orient, collection UNESCO d'oeuvres représentatives, 259 pp.

Rexroth, Kenneth, *One Hundred Poems from the Japanese,* New Directions, New York, 1955.

Roubaud, Jacques (trad.), *Mono no aware. Le sentiment des choses. 143 poèmes empruntés au japonais*, Gallimard, 1970, 267 p.

Sato, Hiroaki y Burton Watson, *From the Country of Eight Islands: An Anthology of Japanese Poetry*, Columbia University Press, 1986, 652 pp.

Waley, Arthur, *Japanese Poetry: The 'Uta'* , Classic Books (January, 1919), 110 pp.

OBRAS PARTICULARES

1000 Poems from the Manyôshû. The Complete Nippon Gakujutsu Shinkokai Translation, Dover, New York, 2005; 382 pp.

Bermejo, José María y Teresa Herrero (eds., trads.), *Cien poetas, cien poemas* (Hyakunin isshu), Hiperión, Madrid, 2004, 262 pp.

Brazell, Karen (trad.) *The Confessions of Lady Nijo*, Stanford, Stanford University Press, 1973, 292 pp.

Brower, Robert H., *Fujiwara Teika's hundred-poem sequence of the Shoji Era, 1200: A complete translation, with introduction and commentary*, monografía de *Monumenta Nipponica*, Tokio, Sophia University, 1978, 120 pp.

Brower, Robert H., y Earl Miner (trad.), *Fujiwara Teika's "Superior Poems of Our Time": A 13Th-Century Poetic Treatise and Sequence*, Stanford, Stanford University Press, 1967, 148 pp.

Castro, Carlo Antonio y Norimitsu Tsubura (eds., trads.), *Flor de antigua poesía japonesa. Kokinsyu.* Universidad Veracruzana, Jalapa, México, 1992, 154 pp..

Duthie, Torquil (ed. y trad.), *Poesía clásica japonesa (Kokinwakashû)*; (antología) Trotta, Madrid, 2005; 176 pp.

Galt, Tom (trad.), *The Little Treasury of One Hundred People, One Poem Each*, Princeton University Press, Princeton, 1982.

Goldstein, Sanford, Shigeo Mizuguchi y Fujisato Kitajima (ed. y trad.) *Ryôkan: Selected Tanka Haiku*, Niigata, 2000, 220 pp.

Hirshfield, Jane (ed. y trad.), *The Ink Dark Moon : Love Poems by Ono no Komachi and Izumi Shikibu, Women of the Ancient Court of Japan*, Vintage Classics, Paperback, October 3, 1990, 240 pp.

Kojima, Takashi, ed. y trad., *Written on Water. Five Hundred Poems from the Man'yoshu*, Charles E. Tuttle, Tokyo, 1995, 184 pp.

McCullough, Helen Craig (trad.), *Kokin Wakashû: The First Imperial Anthology of Japanese Poetry*, Stanford University Press, 1985, 388 pp.

Miner, Earl, (ed. y trad.), *Japanese Poetic Diaries*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1969, 212 pp.

Mostow, Joshua S., *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*, University of Hawaii Press, 1996, 522 pp.

Ôoka Makoto (ed.) *Hyakunin Isshu. Ouchô hitotachi no meika hyakusen* 百人一首－王朝人たちの名歌百選, Sekai bunka sha, 2005, 200 pp.

Pekarik, Andrew J. (ed. Y trad.) *The Thirty-Six Immortal Women Poets*, New York, George Braziller, 1991.

Rasplica Rodd, Laurel (ed., trad.) et al, *Kokinshû: A Collection of Poems Ancient and Modern*, C & T Asian Languages Series, Paperback, Cheng & Tsui; 1 Pbk ed edition, 1999, 442 pages

Rimer, J. Thomas & Jonathan Chaves, *Japanese and Chinese Poems to Sing. The Wakan rôei shû*; Columbia University Press, New York, 1997, 322 pp.

Rubio, Carlos (ed. y trad.) *Kokinshuu. Colección de poemas japoneses antiguos y modernos* (antología); Hiperión, Madrid, 2005

Sieffert, René (trad.), Izumi Shikibu, *Journal et Poémes*, Publications Orientalistes de France, 2003, 202 pages

Yosano, Fumi, trad., Izumi Shikibu, *Poemes de cour*, Orphée, La Différence, 1997.

ESTUDIOS

Aston, William G., *A Grammar of the Japanese Written Language*. Trübner Lane, Crawford & co., 1877.

Bundy, Roselee, "Poetic Apprenticeship: Fujiwara Teika's Shogaku Hyakushu", Monumenta Nipponica, vol. 45-2, Tokio, Sophia University, 1990, pp. 157-188

Cabezas, Antonio, *La literatura japonesa*. Madrid, Hiperión, 1990.

De Bary, Wm. Theodore, Donald Keene, George Tanabe, Paul Varley; *Sources of Japanese Tradition. Volume One: From Earliest Times to 1600* by Columbia University Press; 2 edition, 2002.

Hasegawa Masaharu, "How the Poems of Abe-no-Nakamarao in T'ang Came into Existence", monografía de *Kokugakuin Journal*, Tokio, 1969.

Herrero, Teresa, *De la flor del ciruelo a la flor del cerezo*. Hiperión, 2004, 90 pp.

Huey, Robert, *The Making of Shinkokinshû*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2002, xx + 480 pp.

Kamens, Edward, *Utamakura, Allusion, and Intertextuality in Traditional Japanese Poetry*, Yale University Press, 1997, 336 pp.

Kawamoto, Koji: *The Poetics of Japanese Verse. Imagery, Structure, and Meter.* Trad. Stephen Collington, Kevin Collins y Gustav Heldt. University of Tokyo Press (January 15, 1999)

Keene, Donald, *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century.* Columbia University Press, 1999;1265 pp.

McCullough, Hellen Craigh, Brocade by Night: Kokinwakashû and the Court Style in Japanese Classical Poetry, Stanford University Press, Stanford, 1985.

Miner, Earl, *Introduction to Japanese Court Poetry,* Stanford University Press, 1968, 192 pp.

Ôoka Makoto, *Oriori no Uta (Poems for All Seasons)* Trad. Janine Beichman. Kodansha Bilingual Books, Tokyo, 2000, 300 pp.

—*Poémes de tous les jours,* trad. Yves-Marie Allioux, Editions Phillipe Picquier, 1995, 232 pp.

—*Poésie et poétique du Japon ancienne – cinq leçons donées au Collage de France, 1994-1995,* trad. D. Palmé, Maisonneuve et Larose, 1995.

—*The Colors of Poetry: Essays on Classic Japanese Verse,* Katydid Books, Oakland, 1991

Vieillard-Baron, Michel, *Fujiwara no Teika (1162-1241) et la notion d'excellence en poesie: theorie et pratique de la composition dans le Japon classique,* College de France / Institut des hautes etudes japonaises, 2001, 534 pp.

Índice

Sami Manzei	*yo no naka wo*	18
Wakayamabe no Mimaro	*waga tsuma wa*	20
Abe no Nakamaro	*ama no hara*	22
Ôtomo no Yakamochi	*asadoko ni*	24
Ôtomo no Yakamochi	*uraura ni*	26
Fun'ya no Yasuhide	*kusa mo ki mo*	28
Ono no Komachi	*iro miede*	30
Henjô	*sue no tsuyu*	32
Sarumaru	*okuyama ni*	34
Sugawara no Micihizane	*kochi fukaba*	36
Sugawara no Micihizane	*kono tabi wa*	38
Ki no Tomonori	*hisakata no*	40
Sosei	*miwataseba*	42
Sakanoue no Korenori	*asaborake*	44
Fujiwara no Sadakata	*na ni shi owaba*	46
Minamoto no Muneyuki	*toki wa naru*	48
Ki no Tsurayuki	*hito wa isa*	50
Ki no Tsurayuki	*miru hito mo*	52
Kiyohara no Fukayabu	*natsu no yo wa*	54
Sone no Yoshitada	*wagimoko ga*	56
Izumi Shikibu	*mono omoeba*	58
Izumi Shikibu	*ima komu to*	60
Saigyô	*kaze fukeba*	62
Fujiwara no Yoshitsune	*kirigirisu*	64
Myoe Shonin	*aka aka ya*	66
Kunaikyô	*sora mo umi mo*	68
Minamoto no Sanetomo	*aki wa inu*	70
Minamoto no Sanetomo	*yo no naka wa*	72
Minamoto no Sanetomo	*yo no naka wa*	74
Fujiwara no Ietaka	*nio no umi ya*	76

Fujiwara no Teika	*ama no hara*	78
Fujiwara no Teika	*hana wo machi*	80
Fujiwara no Teika	*maboroshi yo*	82
Fujiwara no Teika	*miwataseba*	84
Fujiwara no Teika	*matsumushi no*	86
Fujiwara no Teika	*ume no hana*	88
Fujiwara no Teika	*shirotae no*	90
Fujiwara no Teika	*shirakumo no*	92
Fujiwara no Teika	*konu hito wo*	94
Fujiwara no Teika	*haru no yo no*	96
Fujiwara no Teika	*oiraku wa*	98
Masaoka Shiki	*hisakata no*	100

La primera edición de
LUNA EN LA HIERBA,
selección de medio centenar de poemas japoneses clásicos elegidos, traducidos y comentados por AURELIO ASIAIN, ha sido impresa y encuadernada en Madrid por cuenta de
Ediciones Hiperión
en el mes de marzo
del año
2007



IN HERBA IPSA
RECUBUISSET